



**TEXT FLY
WITHIN THE
BOOK ONLY**





OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY

Call No. 7-0²/17934² Accession No. 1A.1.
Author 10 20 20 20 20 20 20
Title 10 20 20 20 20 20 20

This book should be returned on or before the date last marked below.

المسرحية في نشأته وشوحي

تأليف

محمود سامي شوكات

ليسانس في الآداب الانجليزية

ودبلوم في التربية العالي ومأهلات في الآداب

طبع بمطبعة القليوبية المطبعة

١٩٤٧

تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الاوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهر المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألفها أحمد شوقي بك في الأعوام الأخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة وناقصة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بمقوماتها السامية والاجتماعية والأدبية ، حتى يجد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتعاور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة عامة عن المسرح الأوربي ، الذي أخذ شوقي فكرة مسرحه عنه ، ويزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم . ثم عرض عام لظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعايل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام للمسرح المعاصر من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لزم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تتفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتبع ذلك عرض لفن شوقي كركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثيرها بغيرها ، ثم تأثر مسرح شوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث من الاطلاع على مخطوطات ومجلات ومسرحيات غفا ساهبها الزمن ، والاتصال برجال المسرح ، وبمن اتصلوا بشوقي . ومن تجل دقق لبعض المسرحيات التي لم تعد تمثل حتى اليوم ليكون البحث على أساس صائب قدر الإمكان . وقد كان المراجع الرئيسي الدائم حضرات الاساتذة المشرفين ، فالحاجب العزة الأستاذ أحمد بك أمين ، ولحضره الدكتور شوقي ضيف ، ولحضره الدكتور صبرى فهمي شكر صديق على الجهد والعطف والتشجيع والتوجيه القيم الذي شملوا به صاحب هذه الرسالة . وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل بشكر على إدلائهم بأرائهم فيما اتصل بالموضوع ، وللأستاذ حسين شوقي نجل الشاعر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والإدلاء بالمعلومات التي تتصل بحياة الشاعر الخاصة .

مقدمة

المسرح الأوروبي

١ -- المسرح اليوناني : منشؤه الفني . تطور المأساة وأهم كتابها . تطور الملهاة وأهم كتابها . المسرح الإغريقي وعمله . النقد المسرحي وكتاب الشعر لأرسطو . قيمته ومدلوله من الوجهة العامة والوجهة الخاصة .

٢ -- المسرح الروماني : تقليده للمسرح اليوناني . انحطاط المأساة . تطور الملهاة . أثر الحياة الاجتماعية وطبيعة الشعب في انحطاط الأدب المسرحي . النقد وكتاب الشعر لهوراس .

٣ -- المسرح في العصور الوسطى : المسرح الشعبي المتجول . المسرح الكيفي ولسانه . خلط النقاد والمؤلفين بين مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي . الكوميديا الإلهية لهرانتي .

٤ -- المسرح في عصر النهضة : الحساس للتراث الكلاسيكي . مظاهره في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . سيطرة الآراء الكلاسيكية والمؤلفات الكلاسيكية . هيوط موجة الحساس وظهور الألوان المحلية في آداب البلاد المختلفة . التراث الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا : كورني وراسين وفولتير . المسرح الروماني في إنجلترا : ماولو وشكسبير . انتشار المذهبين في أوروبا .

٥ -- الدراسة الحديثة : النقد الكلاسيكي وسيطرته على النقد حتى القرن السابع عشر . أوجيبه ودريدن وحركة التحرر ، الدراسة الحديثة وبواعثها الاجتماعية . أهم خصائصها . النقد الحديث .

٦ - النقد المسرحي : الأسلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمرحية . الممثل والجمهور . القيمة الدائمة للمرحية : الموضوع . الشخصيات . الحوار . صلة القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تعاون المخرج والمسرح والممثل على تجسيم ما يصوره الكاتب . انكسار النقد على المرحية في تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ، ملسم المدلول ، بعيد الأثر في النفوس ، يتخذ جذوره ، ويجتذب إليه عقول المؤلفين والتقّاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفات تاريخ المسرح الأوروبي - كما رصدتها مؤرخو المسرح - إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناغيد في بلاد اليونان ، تلك الأناشيد التي كان ينشدونها الشعب الأغريقي في عيد إله الخمر باخوس إلى قصص مستمدة من التاريخ الشعبي ابتداءً بتأليفها اسخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق . م) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت شكلاً دينياً مسرحياً على يد سوفوكليس (٤٩٥ - ٤١٦ ق . م) . ثم باقت صورتها المسرحية الإنسانية الخالصة في مسرحيات يوريبيد (٤٨٠ - ٤٠٦ ق . م) .

فلنصوّر لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة واللباس الثقيل والأقنعة المصبوغة . ويغير الممثل ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصوّر لأنفسنا جوقة موسيقية تنشد أناغيد دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليقاً غنائياً بين الفصول والمناظر التي لم توجد على المسرح الأغريقي . ولنصوّر لأنفسنا مدرّجاً يتسع للآلاف من المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء الفرس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

ولنتأخّر في الزمن قليلاً لنشهد نوعاً مسرحياً آخر غير المأساة ، انتقل إلى أثيرنا من صقلية ، وتطور فيها من الأفراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، ولنلاحظ تطورها من صور قصصية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكّر أمهاتهم الواقعية ، إلى الهود النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاء ، التي تفعل الوقائع وتستمد صورها العامة من الغدوذ الانساني ، وتعرضه عرضاً فكاميئياً ، كما ظهرت على يد ميناء ندر (٣٢٠ ق . م) .

ولننظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد ، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول . وتبرز من بين صفحات هذا النقد ، ما ذكره ارسطو في كتابه عن فنون الشعر ، إذ بحث فيه - بحثاً مجرداً نظرياً فلسفياً - عن المأماة وعن الملاحمة ، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاء لم يصل إلى أيدينا . وقد فصل ارسطو في كتابه قيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار ، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي ، ثم انقلب الحاس لها إلى ثورة متطرفة ، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية ، وأنموذج للروح العلمي الدقيق . ورغم عدولنا عن بعض آرائه ، وتحويرنا لبعضها ، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها .

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح ، ولننظر معها صفحات مجد أثينا وبلاد الإغريق ، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى رومة حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أشرقت فيه ، إذ احتذى الرومان حذو الإغريق ونحووا نحوه في مناهج حياتهم وأدبهم . على أن الأدب المسرحي لم يزدهر فيها ، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية ، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المذرية كصارعات الوحوش ، بتطور الحوائس المسرحية الفنية غير المحسوسة ، وإن كان لذلك أثره في انحطاط المأماة ، فقد كانت الملهاء أسعد حظاً إذ تقدمت مما وصلت إليه المأماة ، ورجع في التأليف الكوميدي بلوتس وتيرنس . على أن الملهاء الرومانية في أرفع صورها لم تفتوق على الملهاء الإغريقية الرفيعة ، ولم يصف نقاد الرومان كثيرين إلى النقد المسرحي ، بل تطورت أساليب النقد إلى قواعد شكلية ، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء ، فأبى كتاب النقد لهوراس (٦٥ - ٨٠ ق . م) تطبيقاً لضع القاعدة دون أن يسبقها التحليل والاستقراء كما نهج ارسطو ، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه إلى أنواع ، وبين محوره وأوزانه . ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يصل القاعدة بنال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً .

وانطوت صفحة الحضارة الرومانية بسقوط روما ، واستمر المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوروبا دون أن تستقر في مكان واحد ، وتمثل مخلفات المسرحيات الكلاسيكية ، وانحطاط الناس الخلقي ، مما اضطر رجال الكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد ، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينية لاوعظ والإرشاد ، وبذلك تكونت المجموعات الدينية والخلقية . وأنت هذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية ، إذ اختلطت فيها مذاهب الفكر الفني والفكر المسرحي والقصة . فسمى دانتي (١٣١٨ م) قصته بالكوميديا المقدسة ، رغم أنها قصة ، وليست مسرحية ، وعلل ذلك بأن بدايتها محرقة ونهايتها سعيدة . وتتلوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى ، إذ ساد أوروبا سبات عميق ، وتقلصت مراكز الثقافة بالتدريج من الميدان الاجتماعي ، وانحصرت بين جدران الأديرة ، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الكنيسة الذين جمعوا بين الثقافة الدينية واللاتينية .

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوروبا من سباتها في عصر النهضة ، وتخلصت من أوزار تقليد العصور الوسطى وأغلالها ، وانتشر بين الناس حماس لكل ما هو كلاسيكي ، وكشفت الآفاق المنسية للحضارة الكلاسيكية . وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا ، وظهرت في النحت والتصوير خاصة ، ثم انتقلت إلى فرنسا ، وظهرت في الهندسة والبناء خاصة . ثم انتقلت إلى إنجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصة . على أن أحد هذه العصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد ، فقد تأثر الكتاب في إيطاليا بأراء الكلاسيكيين وحذوا حذوهم في الأدب شكلاً ومادة ، فترجمت كتب النقد لأرسطو ، وعلق عليها النقاد وشرحوها ، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوروبا .

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس للتراث الكلاسيكي بالتدريج ، وأن تبدأ الألوان

المحلية ، والمميزات الاجتماعية في الظهور . غنرى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآمي كورني (١٦٠٦ - ١٦٨٤ م) وراسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩ م) وفولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨ م) وملاهي مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣ م) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلق والاجتماعي من العصر .

وزع المسرح الإنجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فنجح عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنويع متسع فيه حركة وحبوية ، وعن الشعر المقفى كوصيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الإنجليز ، وعن الاقتصاد في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو ملهة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الروماني إلى غايته في مسرحيات شكسبير (١٦١٦ - ١٦٥٤ م) .

وانتشر المسرح بصورتيه الكلاسيكية والرومانية بعد ذلك الى أوروبا ، على أن المسرح الروماني كان أوسع ذبوعاً وانتشاراً عن المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي نقد اتبع في شكله المصام منهاج النقد الكلاسيكي ، سواء في إنجلترا أو فرنسا . وفصل النقاد بين صفات الشعر الفني والشعر المسرحي . وانضحت لوازم المسرح من جمهور ومثل في لوحة النقد . وشاعت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هرمان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحيطت بهالة من التعظيم والتقدس في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجيبه بفرسا (١٦٧٠ م) ودريدن بإنجلترا (١٦٣١ م) . وبيننا مزاي المسرح الروماني ونجما في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . واقلب التقيح لها إلى عداء اتضح في تمثيل أول مسرحية رومانتيه مثلت في فرنسا ، وهي كرومويل لهورجو . على أن التطرف في المفاهة أو العداء انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزاي كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفصل النقاد بين المقتضيات التي تستدعيها أحوال اجتماعية وتقاليد دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

ونبلغ نهاية صنفات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدرامة الحديثة ، فنلاحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر طينة جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانتقلاً في اظم الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بمكانته ، واتهل المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وسمى إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدرامة ممثلة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إبن الزويمجي (١٨٢٨ - ١٩٠٦ م) الذي ابتدعها ، وهو الانجليزي ونشيكوف الروسي (١٨٦٠ - ١٩٠٤ م) .

ومابر هذا النوع الجديد حركة نقد متسعة النطاق في أوروبا ، كديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤ م) ولسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١ م) وكولدج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) وهازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٤ م) وأدخل شليجل (١٧٥٧ - ١٨٤٥ م) المنهج المقارن في المانيا بألمانيا ، وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ، وانبعثت روح أرسطو العالمية التحليلية - للوصول الى الحقيقة المجردة - إلى الوجود . وتقمع سبل النقد المسرحي وتعدد صور تأليفه وأمكنتها وبواعثها . على أنها تعتمد بشكل تام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات داخلية تتصل بتركيب المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .



فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان والمكان الواقعين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من هوائها وتفصيلها ، ومسيرة إلى غاية قد لا نلها في الحياة . على أنه يشارك في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمّت زيادة هذا التعريف بأن المسرح يقدم المسرحية للجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات نفسية خاصة ، فالكاتب المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائط هي المسرح والممثل . وللممثل طاقة . وللتفريج طاقة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وصياغية ، يحسب لها الكاتب المسرحي حساباً خاصاً .

فقيمة المسرحية متصلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل . فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جانباً آخر من الوسيلة التي يراها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور — كما بين علم النفس — هو الإيجاء في اللفظ والمباراة ، والاتصال به عن طريق عاطفته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمفاجآت والتشبع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والحسي في الشخصيات ، وأولها هو خبر الأنواع وأرقاها وأماها .

• • •

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو الموضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من انسجام هذا الموضوع وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووصفه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، فتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أممييلوس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويسير نحو الأزمة فالانقلاب ، فلا كشف أو التعرف . ولا بد من تشبع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلاً يصل إلى الجمهور عن طريق عواضه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتهمك المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الذاتي للموضوع والشخصيات ، لا أن تتوارد عن طريق الصدفة أو الافتعال وتعب الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في محله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويجوز في تحليلها وركن ، مستعيناً بالتلميح والإهارة والإيجاء لا الإطناب . ولا بد من أن تكون منسجمة الأقوال والأفعال ، صادقة التصوير .

وتعبر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية ، وهي إما شعر أو نثر أو شعر مرسل . على أن الشعر يغلب كتعبير للأساءة ، إذ هو أنسب الوسائل للتعبير عن العواطف والأهواء ، وعن موضوع المأساة . ويغلب النثر كأسلوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عقلي . على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في المأساة تبعاً لمكانته الشخصية أو لدواعي الموقف ، وفي الحالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي .

وليس الحوار غاية في ذاته ، إذ يخضع لدواعي المسرح وسمات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة . والكاتب المبتدئ يسعى إلى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون الشخصيات الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والموضوع ، ويعتمد المنظر على المسرحية ، بمعنى أنه يوضح ويحسم ما تستدعيه الحوادث المسرحية . ويتعاون الممثل والمخرج ، وما يصور من مناظر وما يجهز من أدوات مسرحية ، من إضاءة وأصوات ، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى الكاتب إلى تصويره في عالمه الخيالي الفكري .

المسرح المصري قبل تنوف

الباب الأول

١ - ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم

بشارة هيرودوت وبولتارك إليه . اكتشافات كونتر وكورت وسلميم بك حسن .
مميزات الدفيدة . أهميته التاريخية . أسبغته للمسرح اليوم في

ظالت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها
الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي . وترجت أوراق
البردى في متاحف برلين ولندن والقاهرة فوصحت لنا نواحي هذا الأدب العامة . على أن
الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إغارة هيرودوت المؤرخ الأغرقي
وبولتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبها شبه عرض تمثيلي
يستمد قصصه من قصة إيزيس وبجنها عن أوزيريس . وهذا التمثيح كانت تعوزه الشواهد
والأدلة . كما كان يقف عند الصورة المدائية للمسرح المصري القديم دون أن يوضح تطوره .
واستمرت فكرتنا عن المسرح المصري القديم على هذه الصورة حتى تنالت الاكتشافات
والبحوث التي قام بها إرمان وكونتر سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسلميم بك حسن
سنة ١٩٣٧ ودربتون ، وتتلخص بحوث إرمان وكونتر وكورت كما ذكرها عبد المنادر حمزة
باغدا^(١) في أن إرمان عثر على بعض تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام
حوريس إلى جب يفكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعت أوزيريس
إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس له من سيت . واكتشف كونتر حجراً جنائزياً في
أدفو ، أقيم لذكرى الموتى ، ووقعت عليه العبارة الآتية « إني أتبع أستاذي وسيدى أنه صار

دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وصيدي وهو يمثل لأباده الحوار ولأساعده . فإذا كان يمثل دور الإله مثلث دور الملك ، وإذا أمات فإنني أحيي موتاه . واكتشف كورت نقشاً يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزيريس وأيزيس وحوريس وعدوم ست . وغر دربتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لا مجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولدغ العقرب له ، وتوصل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت . على أن أوسع دراسات المسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الرافعين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص .^(١)

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل ذي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتداءً داخل المعبد ثم خرج إلى الشعب ليسليه بهما لجة بعض شئون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والغناء في الساحات أو في صحن الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإله ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون فن التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا نستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الإغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العبادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حد كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وإخوس الإله الإغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن محاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلمتي ضوءاً على صفحات هذا المسرح وتطوره وأنواعه وأشكاله .

٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان فالرومان . ثم فتحتها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي ، ونشروا فيها أدبهم كما نشرُوا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصبغت حياتها بصبغة الحضارة الإسلامية .

ويعتبر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية نغته إلى حد كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المعاصر القديم ، والمسرح الإغريقي ، والمسرح الأوربي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلهة ووجدت الأسواق التي تتناهد فيها الشعراء والخطباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الإغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً بأخوس إله الخمر . بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الإسلامية الأولى ذكرها السد توفيق البكري ^(١) .

فوجد عند العجم بعد الإسلام ما يشبه المسرح ، إذ احتفل الشمعة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله — وألقوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . وسمى الأتباع هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم الشاه ، حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالمسلسل وجعفر وزينب وسكينة وكانوم وأم ليلى . وعمر بن سعد وغيره . ومنلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورسمت عليها شارات الحداد ، وبعدها ينشد على القوم مقتل الحسين الشيخ بنغم يحزن تهيج له عواطف السامعين فيمكون ويندبون وينوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقط بها دموعهم ، ثم يقرأها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يدر الشفاء ، وينتهي التمثيل بإحراق أعشاش في حوالب الساحة التي منلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغشى بالسواد . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : —

قال عبيد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملاً عالمًا لا يترك

أسلوباً ولا صبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الاخلاق ، وتربية النفوس إلاً فعمله . وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة بخارج بغداد ، فتجتمع عليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان ، فيصعد تلاً وينادي بأعلا صوت : « ما فعل النبيون والمرسلون ، أوليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق » . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول « جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية » فقد عدلت فقامت بما أرضى الله ، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنت الخلافة ، ووصلت جبل الدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة ، وأحسن ثقة ، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال . ثم يقول « اذهبوا به إلى أعلى عليين » . وينادي « هاتوا عمر » . ويتقدم رجل آخر فيقول : « جزاك الله خيراً » . وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية ويزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ويحكم كلأ بفعله . وتشبه هذه الظواهر المسرحيات الاخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية المصور الحديثة في فرنسا وانجلترا ، حين مثل القسس قصصاً مستمدة من التساريخ الديني لتمهيد النفوس ومحاربة المصريح الشعبي البذيء بوصائله .

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المماليك من مثل هذه الظواهر التمنيلية . وكثر ذلك في روايات خيال الظل إذ زعت إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار . وقد كشف بول كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل ، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القمص^(١) وذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطابقات العليا قبل أن يكون ملهاة الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ العصر الأيوبي خادسة . فذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد شهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م . ويذكر ابن إياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١ م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل . كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لشكاهات خيال الظل لممثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤ هـ) ١٤٩٨ م . وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر ، إذ حضر رواية تمثل إعدام طومان باي ، واسطحب معه الممثل إلى اسطنبول . وتعتمد هذه القمص على

الحوار، وقد استعملت الرجل أملاً لها أحياناً، والأمر أحياناً، والسجع أحياناً. فكتب الشيخ مسعود وعلي النحلة وداوود المطار روايات زجلية. وكتب ابن دانيال روايات بالشعر والسجع. واتخذت هذه الروايات مواضيعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها وخصياتها. ففي رواية (غريب وعجيب) تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، ووصف كل رجل بهنئة بطريقة فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوغري تشومر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في (قصص كاتربري) حيث عرض شخصيات متنوعة خلال القصيدة. ولابن دانيال رواية أخرى هي (طيف الخيال) وبطلها هو الأمير وصال وقابله طيف الخيال الأحذب القصير. ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية. ويعرض لنواحي اجتماعية عامة. وموضوعها اجتذاب الخاطلة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاً حين يزورها.

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأشخاصها وحوارها لتلائم ذوق العامة ومستوى إدراكها.

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي. ونكاد نقر بوجود حائل حال دون تطور هذا الفن في العصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية الرفيعة. وإذا رجعنا إلى العصور الجاهلية وجدنا عادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق. وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب السكلاسيكية. واتصل الأدب العربي بالآداب الأوروبية حين انتقل المسلمون إلى الأندلس فلم يوجد في الأدب العربي فن تخملي مستقل عن الشعر الغنائي، واضح المعالم، بين السمات. سنجد بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخامة بالعصر، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية معنى ومعنى، فهي هزيلة التركيب، ضحلة الغور لم تبلغ التناقض والتكامل الإغريقي، ولم تحي وتكتسب أبعاد إنسانية ومدلولاً فنياً يوحى بالجمال^(١) وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني، ثم مسرح دنوي يعني

(١) التمثيل ولماذا لم يتألف العرب مجلة الكتب نوفمبر ١٩٤٥ ص ١٠١

بفؤاد الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك قسوة الحياة الجاهلية التي هزلت الإنسان عن الترف الفكري وبحسب القيم المذالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إلهام فيه ولا تعقيد . وقد حمل أنصاره على نحو الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محوياً قائماً سيما الأوثان . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن تتطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يخف الدين الجديد كرهه لقنون النحت والزخرفة وما يقوم على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة، هذا إلى انصراف المجتمع الإسلامي إلى نشر مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وصار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه التفكير الإسلامي، وهضمت الديانة الجديدة الواحدة المبسطة المتقدمة بمناهضة الوثنية ذات الآلهة المتعددة، وما اتصل بها من طقوس، ووضعت مكانها شعائرها البسيطة، ومعنوياتها القوية . واستمر هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف المختلفة ، ولكننا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة . وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن التناقص عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الإغريقي . ويملل الأستاذ أحمد بك أمين هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلاسيكية في الأدب العربي ضئيلاً إذا قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أسباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة والعلوم طليعية . والأدب قومي . والفلسفة تناج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم وإن اختلفوا في أنصباهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس جميعاً . أما الأدب فلفه العواطف . وإيس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأمم الأخرى في أشكالها ورمائها . من أجل ذلك تدون في العرب منطق أوسطو، وطب جالينوس، وإلياذة هوميروس . وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه عبادة أباطال ، والذوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستغ هذا النوع من الأدب الوثني » (١) .

ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأشبيلية دائماً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الغربية في البناء والزخرفة والنحت والتمثيل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم يهجرانها أديباً جديداً في تمييز مبعثه عقيدة مخالفة لمعتقدهم . فما زال الأسلام ملاً قلوبهم وعقولهم وموجهاً لأدابهم . وقد سيطرت هذه النزعة الأسلامية العامة ، والاتجاهات الأدبية ، على الآداب الأسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية ، وتعدى تأثيرها إلى الآداب الغمبية .

القرن التاسع عشر . إذ جنح إسماعيل باشا إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظي التمثيل والغناء بعناية خاصة من جانبه . فافتتح مسرح (الكوميدي) عام ١٨٦٩ ، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المسارح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية (ريجوليئو) . وعهد إسماعيل باشا إلى فردي — الموسيقار الإيطالي — بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف الملامّة الفرنسي مارييت باشا بتأليفها ، وهي المسرحية المشهورة (عائدة) وقد ألقت باللغة الإيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي (عائدة — أوبرا في أربعة فصول وسبعة مناظر من تأليف أ . غيسلاسوني وتلحين الكومنداتور ج فردي . كتبت بأمر سمو الخديوي بمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥١ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة ، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجمت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت إلى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و (١٢٨٨ هـ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتبت إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير صريت باشا . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اشتراك مريت باشا في التأليف ، فهو الذي استخرجها من أوراق البردي . وقد كتب إلى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أنني وضعت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثل في مسرح القاهرة في فبراير القادم ؟ إن الخديوي ينفق مليوناً — لا تدهش ولا تسخط — فإن ما أقوله صحيح حقاً » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه (خطابات وهدايا) ما يثبت اشتراكه في وضعها وتوقيقه في إخراجها .

وقد استدعى مريت باشا أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعتمزم عرضها في غناء سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها ، ومثلت بدلاً منها في نوفمبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليئو » التي وضعها فردي .

وهب حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرجائها.

ومسرحية فائدة مأساة تدور حول فائدة ابنة ملك الحبشة الأخيرة في مصر وراداميس قائد جيش فرعون، وهي مأساة تنشأ من حيرة فائدة بين هواها ووطنها، وحيرة راداميس بين هواه ووطنه وهي مليئة بالمواقف الأنسانية وبصور من الصراع النفسي، وتدبر العقدة وتحل ببراعة فائقة.

وهيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزيككية، وجمع الفرق التمثيلية، وصرف لها إعانات. فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت. وانهى عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده، وأتت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة، مثل فرقة أبو خليل القباني ومارون وسليم النقاش.

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات، من سوريا بحكم اتصالها بأوروبا عن طريق التجارة وتعدد الممرات بين أهلها وبين دول الغرب. ويرجع الأستاذ حسين شفيق، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية (البخيل) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها مارون النقاش سنة ١٨٤٨، وتبع هذه المسرحية بمسرحيتين هما (أبو حسن المغفل) و (الحسود). وللأولى أصل معروف وهو مسرحية موليير (سيد من الطبقة الوسطى)، ولم يعرف النقاد بالضبط مرجع المسرحيتين الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غريبة.

ونظرة عامة إلى مسرحيات مارون النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة دقيقة، وإنما عرّبها بما يتفق واللغة والدوق المحلي - وجرى هذا الذوق في وضع مقطوعات غنائية خلالها تفي مصحوبة بعرف الموصيق.

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه الذي ورد إلى مصر في عصر إسماعيل بعد إنشاء الأوبرا. ومثل أمام الجمهور المصري مسرحيات مفاخرة للمسرحيات السابقة، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخل من بعض الزكافة مثل (أندروماك) و (الظلوم).

وقد عاشت هذه الفترة كاتب مصري من أصل إمبراطوري هريقةوب بن روفائيل أو -

أبو نضارة . وقد أنشأ سنة ١٨٧٠ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل ، أول مسرح عربي بالقاهرة . ولقبه إسماعيل بلقب مولير مصر ، وشجعه على العمل ، فألف اثنتين وثلاثين رواية هزلية غرامية منها ما هو في فصل واحد ، ومنها ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته معربة عن مسرحيات مولير . وبعض المسرحيات الأوربية ، مع صبغها بصبغة مصرية ناجحة حوّرت انتفق والقوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنقولة . على أنه نجح إلى حدّ كبير في جعلها تتصل بالمجتمع المعاصر ونقد عبوبه . وبذلك يكون أول واضح للمسرح الفكاهي الانتقادي رغم افتته العامية .

ويبرز من بين كتّاب المسرح أحمد أبو خليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من التاريخ العربي ، وأدخل فيما الكثير من الأناغيد ومناظر الرفص في دمشق . واضطهد من أجل ذلك اضطهاداً عديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحية اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب القومي . وأنت مسرحياته أضعف في حبكتها وسياتها من المسرحيات الأولى ، إلا أنه كان أرق لغة من المسرحيات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعرون شرط ولا قيد : ويعتبره بعض النقاد أول كتاب المسرح الفني العربي .

وهكذا أتت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ورسمت الصورة العامة والمثل الأعلى للاتجاه المسرحي الفني ، متوخية سهولة الولوج وتأليف الأغاني وسهولة الحوار والانتفاع بالموسيقى .

فيبدو أن ابتدأت النهضة المسرحية ، وتعددت المسارح الأهلية ، مثل دار التمثيل العربي التي أسسها ومنزل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغة العامية وسيلة للتأليف ، وفريق استعمل الزجل ومعرض فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناغيد فني ، وفريق ثالث نهج منهج المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والأدب القومي مستعملة اللغة العربية الفصيحة والسجع والنثر وسيلة أدبية لما عني بالمجتمع يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويعمل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ، والثاني حامد الصدر وإبراهيم الطرابلسي ، ويمثل الفريق الثالث فرح أنطون وإبراهيم رزي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بشكل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية . أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وهيوعها عوامل اجتماعية . فقد هاج في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبمد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واهتبر أسر المغنين والموسيقين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي وغيرهما . وأقبل الجمهور على ممتع حفلات المغنين اقبالاً قوياً . وسائر المغنون والموسقيون هذه العاطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني ، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . وشجع هذه النزعة الغنائية ما صاحب القصص الشعبي كقصص عنتره وأبي زيد الهلالي من توقيع على القيامة . وغذت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية . عاطفة الشعب الشرقي والشعبي القريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة أن يجتمع قهر من الناس إلى قصاص يقص قصص الشجعان والأبطال ، وينوع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . وانعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . سيما وأن المسرح في بدايته قد سائر ذوق الجمهور وخضع لدوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامة حجازي ، الذي انتقل من الغناء إلى المسرح ، وصاحب معه شخصيته كفن ، وافتتح دار التمثيل العربي ليغني بها ويمثل . على أنه غنى كثيراً ومثل قليلاً . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بظواهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائمة ، كما تدل على اعتماده الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ صليان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي . إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لأبناء سوريا وبناتها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تفقه فرقة سلامة حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عبد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المقلقين والمترجمين وعنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فاتخذ البعض الزجل أسلوباً لترجمة حتى يفهمها العامة ،

واتخذ البعض السجع والغمز أسلوباً للترجمة والتعصير ، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور ومعظمه من نفاً على الثقافة الأثرية . ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي عني بأن تتخلل مسرحياته (أدواراً لغز) ، وقال في مقدمة مسرحيته « جعلت نظمها ينهيه العموم ، فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام ، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام » وهذه بداية مترجمة هي (أفغانية) تمثل صنفته .

أغامنون أنا الملك الهى بصحيك يا صبي قوم عوف يا أركاس الهى حلّ بي
أركاس به . د الملك جالى بصحيفي صحيح وله بتصحى قبل ديكنا ما يصبح
النور عشق والناس ما صحت وكل أبواب الخيم ما افتحت
ياريت على دا يكون الريح طلع ويكون ربي لدعا مني جمع
أغامنون سعيد في الدنيا الهى برضى بالقلب ولا يكون زي الملك حله تقيل
يعيش متني براحة السر دوم والرزق من ربه يحيله يوم بيوم

وبلاحظ في الترجمة أن المترجم لم يتقيد بالأصل الذي ترجم عنه وإنما مصّر الشعر تعصيراً قوياً ، كاد أن يفقدها صبغتها الأصلية ، كما أنه اتخذ الوحدة في عطر البيت ، كما في الأصل الفرنسي . وترجم على هذه الطريقة « النقاء » لموليير ، و « طرطوف » تحت اسم « الشيخ متلوف » له أيضاً و « هرمان » تحت اسم « حمدان » .

وبينما اتخذ محمد عثمان جلال الرجل وسيلة أدبية موسيقية تعبر عن الحوادث والشخصيات واتخذ قمر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والشعر أسلوباً موسيقياً آخر للتأليف والترجمة ومن ذلك مسرحية « مائدة » ترجمة خليل النقاش وهذه بدايتها تمثل صنفته .

رادماس: ليت في هذي الحروب ألتقي بالمفتحي ثم أحظى بحبيبي وعذابي ينتهي
الكهنة في داخل المعبد ينشدون

أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهر عظمتك
أيها الفتاح يا نعم النصير أنت في حال برايك بصير
أهدنا سبل الهدى نعم النصير وأضل الخعم وابذل رحمتك

رادماس لنفسه : آه لو أوحى الآلهة باتخاذى لا اكتمل سعدي ، وعملها مع ذلك تم

قصدي ، ها هو ذا رمسيس رئيس الكهنة خارج من لندن الآلة بكل احتفال فلنأله عمام
يكونون أوحوا إليه بانتخابه قائداً لعبه في الزلزال ، فتكوزت مدننا ألامى ،
فأبلغ قصدي ومراحي .

فما زالت الميزة الغنائية الموسيقية مسيرة للصنعة المسرحية ، وتجاري بذلك ميول
الجمهور ، وطبيعة الممثل والمشرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة تراجم
(الأمير المنفي) و (تاجر البندقية) و (الليلة الثانية عشر) و (البر وملت) ترجمة اسكندر
قلاس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و (العاطفة والانتقام) لميشودوميناك و ترجمة أنطون
زكري ، و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل وهو طالب بالحقوق (سنة ١٨٩٢ م
١٣١١ هـ) و (الهنا بعد العنا) لعبد الله فكركي (١٩٠٢ م — ١٣٢١ هـ) وتدور حول
اسلام عبد الله مينو ، و (الظلوم) لسليم خليل النقاش (١٩٠٢ — ١٣٢١ هـ) وقد طرد
بسببها من مصر ، إذ كان الخديوي إسماعيل أنها تعرض به . (ومن الوفا والظهور بعد
الخلفاء) لحامد الصدر ، وابن زيدون ولأدلة لبراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م —
(حسام الدين الأندلسي) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ و غيرها . وليست تواريخ
المسرحيات هي تواريخ تمثيلها وانما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الغنائي الذي تمر به
كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يغلب فيها جانب الموسيقى واللغة والألفاظ على
جانب الإجابة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي .
وحدث ذلك في مصر حين أقبل المتقنون على التمثيل مثل عبد الرحمن وهدي ، وعزيز عيد .
على أن مؤرخي المسرح يعتبرون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا
حاملًا معه طرقات جديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثرًا في ذلك بدراسته في
فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكوّن حوله فرقة من الشباب المثقف
ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامة حجازي . مثل عبد الرحمن وهدي وزكي طليعات بك
وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه أوتقاء كبيراً إذ مثل خير المسرحيات المترجمة
والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاجتماعي الذي جنح عن التمثيل الغنائي إلى

تمثيل مسرحيات فترية اجتماعية . فترجت له مسرحيات مولير ومسرحيات شكسبير ، وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون (مصر الجديدة ومصر القديمة) ، وإبراهيم رمزي مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الفئائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي تمثل نواحي المجتمع المعاصر ، وتستمد منه أحداثها وشخصياتها ، وتعنى بإبراز المعنى الرأقي والتحليل النفسي والقيمة الأدبية والإنسانية ، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمود مثل (العشرة الطيبة) (وعبد الستار أو الهاوية) . ومنها مسرحيات أخرى لأبراهيم رمزي مثل (بنت الإخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) ومسرحيات عباس علام مثل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) و (آلامود) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) . وتمتاز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة وجودة حركة الحوادث المسرحية وبساطة الموضوع وخلوه من الحشو ، وقوة الصيغة الحلقة فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وسبر سمورها وعواطفها ما زال في بدايته ، وإعماياً في ذلك نتيجة بخبرة المكتسبة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق . وهذه مسرحية (مصر الجديدة) تفرح أنطون . ويظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . ولقد دباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديدة . وقد مثلتها في الأوبرا لأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤ ، ولأقت أقبالا هديداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكاتب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه العقبات هي اللغة . فهي الوسيلة الأدبية التي نتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله : وإذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها شؤون من لفهم الحكاية باللغة العربية العامة . ولا أقول عجوزهم . إذ ليس لكاتب البلاد القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشؤون... وإذا جعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى خرجنا عن الغنيمة التي ما أنشئت الرواية التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا الواقع في شكله وصورته . وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية ، وكيف يستطيع

مثلاً جعل (خريستو) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمين والخاديات والبرابرة والسكران المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى . ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جملنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد ، كما هي وظيفة دور التمثيل والمارسح ، وقعنا فيما هو أهد وأنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذّة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا بجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي .

وانتهى الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطلح كما ذكر على جعل أعضاؤا المسرحية يتكلمون تبعاً لثربيتهم ومعارفهم وأحوالهم ، فتحدث أعضاؤا الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية ، ولكل عذوبة وحلاوة ، ولغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى ، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فنجح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المنعمّة بالفرائب والمجائب والمبالغات والمناظر الشرقية والمحسنات والفناء والموسيقى ، مما غفل الكاتب عن الدرس السمكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة مماسكة من جميع جوانبها ، وتخرج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكلها ، مما جعله يوسع لوحة مسرحياته طويلاً لا عمقاً ، وحمل طام مواضعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ، فقد جعل فكرتها الأساسية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجد حتى في أحايين الابهو ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح . وتلك أول مسرحية فعالة صنعت إلى حل مشكلة اجتماعية يصبح أن نسميها بالدرامة الحديثة . وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال بشاكل المجتمع وإحكام العقدة والأزمة ، والتطور والحل ، وشخصها حياة ذات أبعاد ، بين أزواجها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من الصدق ، على أنها لم تبلغ من التعميد التي وصق المدلول وخلوده نصيباً عظيماً .

الباب الثاني

المسرح عمر شوقي

الفصل الاول

١ - شوقي^(١)

ناصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . ويذكر الدكتور محمد حسين هيكل باها أنه ولد بباب إسماعيل وعقب في حماه . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية فالثانوية ، ثم درس طامين بمدرسة الحقوق ، فعامين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧ ، ثم قضى طامين في مونيبلية ، زادانجلترا في اثنتاهما حيث مكث فيها شهراً . ومريض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً ، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها طامين آخرين وعاد الى مصر سنة ١٨٨١ ، ومكث فيها حتى نفي إلى برهلوته بإسبانيا سنة ١٩١٥ ، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وصاح في الشرق وأوروبا وتركيا وتوفي بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية ، وفي مقدمتها تركيا أوكاميت في القرن التاسع عشر بالرجل المريض . فقد صارت هذه الدولة مطمعاً لدول أوروبا . وقد حاول محمد علي باها أن يستولي عليها ، فوقفت الدول الغربية أمامه وحطمت الأسطول المصري . وسلخت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وعك أن تترك أوروبا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦ ، فاستطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية . ومضى البندور والاردنيل . وأحدثت هذه الأحداث أثرها في الشرق

الإسلامي طامة ومصر خاصة . ونظروا إليها نظرة القبلة الدينية ، فكان السلطان رموا للخلافة الإسلامية وشخصت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربية شكل حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب . وقد عبر شوقي عن هذه الحوادث تعبيراً قوياً مخلصاً بحكم الدم والدين واللغة .

أما من حيث العوامل السياسية الداخلية التي أثرت في عقلية شوقي وفي فنه فهي الحركة القومية المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجها ، ثم في عهد محمد علي باها ، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل ، وانصال مصر بأوروبا انصالاً قوياً مباشراً ، وازدياد هذه القومية بالتدريج أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، وأذكاها اليهود التي نكثتها إنجلترا بعد دخولها مصر ، وعزل الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظيمي الأولى ، وفي زعماء مصر ومفكرها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ . وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكُتّابها ومفكرها .

وإذن فقد تأثرت نفسية شوقي بالبلاط الذي نشأ فيه ، وتربى تربية مترفة ، وأحلم للعرش الذي شمله برأيته فأخلص له ، كما تأثرت بحبه للأتراك . وقوى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه . كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهد نموها ، فظهرت هذه النزعات جليلة واضحة في ديوانه ومسرحياته . فقد عبر عن رأيه في الخلافة كهبط الحكمة والإلهام ، وموئل الأسلام ، وتحدث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي ، وتحدث بعد ذلك عن مصر وآثارها ، واقتخر بمعجدها ، وأصف على فترات ضعفها ، على أننا ندس بوضوح أنه التهب حماسة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر ، وعلى بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما على بالوطنية المصرية .

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حين التقت محطات الثقافة العربية والأغريقية واللاتينية والعربية . والتكية ، وابتدأ صهرها البطيء في كيان الشخصية المصرية ، الرحبية الجوانب ، المتهددة النواحي : وصاعد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولقمتها المبعطة التي هبعت إلى مستوى العامة غير المتحذقة ، من ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتح أذهانهم للملاحظة وصقل عقولهم بالانفاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للأدب المصرية والعربية من كُتّاب وشعراء ، وإحياء للقصر الشعبي وأساطيره ، ووجدت الموصيق الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح شوقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولاته الدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح ، كما انعكست آثار إسلاميته المتسمة الأفق ، والعناية بتغليب الفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن نفسها ، ودافع الأمويون عن سياستهم ، وكفّر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن شوقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصوّر عربها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية جلية حين يقبل قائد الأسطول الروسي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدة من يخالفه في الدين ولا تظهر مصريته واضحة جلية بشكل فعال إذ شغل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستمتع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التعمير عما يجيش في نفسه إذ طاش في عزلة عنه ، وإعالم الجأ إلى التاريخ والأدب ، واحتار منه ما لاعم . راجع وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف المسرح ، كما تدل على ذلك القصة الآتية : يقول الأستاذ أحمد عبد الوهاب أبو العز^(١) في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، ففتحه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيه من ثلاثين سنة . وقال لي إقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحيفتين قال علي أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعتز على هذه المسرحية . على أنها تدل على عيشين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ صباه ، وثانيهما أنه لم يعجب

بهذه التجربة الأولى فمزم على تغييرها، وحقق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الشوقيات). وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المصريين أثر في ذلك، وربما أن الشاعر آثر جانب المحافظة على جانب التجديد، ولم يأنس في نفسه القدرة بعد على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة وخبرة وصبر من جانب المؤلف.

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع نفوذه ونشاطه، وكثر الإقبال عليه، وتشجيع الناس له، والدعوة إلى التجديد الأدبي. ولكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طرفة. فاتجه إلى الغناء. ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنّه الغنائي القديم، وحاول أن يكييفه المسرح، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته، وإنما تطور في نطاقها فنه المسرحي، مثل إحكام الموضوع وجودة الشخصيات وبراعة إدارة الحوار.

٢ - شعره الغنائي

جوهره : روائب الشعر الغنائي العربي مادة وشكلاً . تطوره في مجال موسيقى من تقليد وثوابد إلى تجديد . نواحي التقليد والتوليد تطلع ذروتها في الاندلس . التجديد ومناحه ودواعيه الاجتماعية . النواحي التي حدد فيها شوقي . الشعر الحكاية . أدب الحياة الخاصة والأدب المسرحي .

لشأ شوقي في عصر تلقى ما خلفه المفلول من بقايا التراث العربي، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه الصدا. وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود سامي البارودي باشا.

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر الفحول من شعراء العرب ويتشبع بأساليبهم وروحهم، وينهج مناهجهم، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن. ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقتهم

الانقلابية ، إذ لم تنظر نظم الحباشة الاجتماعية بعد تفرأ جوهرها كما حدث بعد ذلك بتقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهجاء ، وغفر وغزل ، وغيرهما من أغراض الشعر العربي مسالك يطرأ عليها شعراء هذا العصر .

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر شوقي الأول كما هو بين أيدينا في الشوقيات ، فقد تعدى شوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحي منها أو يحورها . وقد أوضح نقّاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله .

بسينفك يملو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيا ن تضرب

بمقارنتها بيائية أبي تمام وهو يمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سبئته التي استوحي فيها من سبئية البحتري ، وكذلك في فائيته التي استوحي فيها من فائيه أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على أنه تتضح بالرغم من ذلك صياغة ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسيقي ، والمشبعة بالعناصر والتقسيمات الغنائية التي تحدث رخامة وطرباً وتشبيحاً بالعاطفة . كما نثر في هذه القصائد الأولى على معاني من ابتكاره تتخلل ثنايا هذه القصائد .

وحين نفي شوقي إلى الأندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واهتمت نفسه بما شغرت به من عوامل الحزن والوحدة والاغتراب ، وبما شاهدته من آثار العرب في الأندلس ، واتسع أفق شعره ، وطأ في قصائده قصائد البحتري في إيوان كمرى ، وابن زيدون وابن عباد والخلطوب وغيرهم من شعراء الأندلس ، ونلس في هذه القصائد حرارة قد لا نلسمها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الأندلس إلى مصر ، نرى تغييراً واضحاً في أغراض شعر شوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراَ صياحياً وأدبياً . فقد خُلِعَ الخليفة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وطالب زعماء مصر بالاستقلال ونالوه ، واقتنع البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالإصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود منبروعات ترمي إلى إصلاح التعليم وإزالة المظالم والمثروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين اتفقوا بثقافتها ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، هما مدرسة تنوع مع القديم وتكره الجديدة ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على شوقي أثر واضح جلي ، إذ نلس فيه قلة في الشعر التقائدي إلا ما ولدته الظروف الاجتماعية المرهمة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وضاق شوقي بشعره القديم فسمى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي العمي .

على أن التغيير نال الموضوع أكثر مما نال جوهره . فقد مارس شوقي الشعر على مناهج خاصة ، ورسخت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمرونته الأولى حين قويت الدعوة إلى التجديد ومجاعة دواعي العصر ، فدخل شوقي ميادينه الجديدة حاملاً معه روائع شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكون عنصر هاماً في شعره الغنائي .

فنلس في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والاندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اهتمل في الاندلس ، وشعره في الحكمة والتماسه لغرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدائح الملوك كوسائل الإصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم الدول بالملم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورسمه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكيفة ، وشعره الديني الذي يصدر عن إيمان وعقيدة تمتاز بالأسلام وتقده وتغز به وتذود عنه ، وثقة أهله لتركمهم اتعاليه ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام في الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لفول أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الشكلية للشعر الغنائي العربي دون أن يجحد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من مسرحياته ، كما في كليوبتره ، وحنون ايلي ، وعنترة ، وصفات شعر الحكمة واحتغلاص العظة حين تحدث الكارثة

في مآسبه جميعاً . وتدخلها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع نفسي ، أو أسباب فساد الأمة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كبار المآثر في وادي النيل يستمد منها مواضيع لمسرحياته عن مصر القديمة فيقول فيها عن قبير

لا رطاك التاريخ يا يوم قبير ولا طنطنت بك الانبياء
وقمن فيها قصة فرعون وكيف أتى به قبير ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ،
فعله يبكي لا لأن ابنته حملت جرّة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي
كثيرة فيها فقال عنها :

ففضى الله أن تضجع هذا الملك أنقى صعب عليها الوفاء
تخذتها روما الى الشر تمهيداً ، وتمهيداً بأنقى بلاء
وقصر فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافوس ثم انتحارها .

ثم انتهى إلى أبطال الفول العربي في الأغاني ، فاستمد منه موضوعات عن الهوى هي
مجنون ليلي وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائي العربي بأواصر قوية .

٣ — مسرحياته

حاول شوقي وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية
علي بك الكبير ، كما نقل على ذلك القصة التالية . يقول مترجمه أحمد عبد الوهاب أبو العز
« جاء أفندي بهذا المظروف ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف العقيد من ثلاثين
سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له صحيفتين قال علي أثرهما ، لو أعطاني ربي الصحة
بدلتها بأخرى » ^(١) ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى
عند أهل شوقي . وقدل هذه الظاهرة على شيئين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف
المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما قدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى فحرم
على تغييرها في بعض مواضعها وحق ما عزم عليه .

(١) انتهى عمر طاماً ص ٩٧

وانصرف هوقى عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شغل قصصاً خرافية على ألسنة الطيور والحوانات ، كما شغل قصصاً من التاريخ رعى بها إلى استخلاص العظة والعبرة ، إذ لم يألف الدوق العربى بعد هذا الضرب من الأدب المسرحي المكتوب باللغة الراقية ، فأثر أن يوجه الميل للقصة والتصوير التفخيمى الى الشعر الغنائى

على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقى مستوى المسرح قبل أن تنافسه الحياة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كركو من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوربا ، وتكوينه لفرقة الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كونه يوسف وهبي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا الى امتداد حركة الدعوة الى التجديد الأدبي وازدياد المحلة على التقليد ، أصاب هوقى رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكتيف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ قلّت مرونته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغانى أولاً ثم انتقل الى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطور فنه تطوراً بطيئاً في حدود هذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بعلامته لمطالبه ، واستفادته لآلهه ، وإدراكه لما يستهوى جمهوره من عناصر .

على أن هذا المسرح المعاصر في جلته وأدواته ومثليه وجمهوره لا يحقق المثل الأعلى المسرحي . فقد عنى هذا المسرح بهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما عنى بالمطالب الفنية الراقية المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جلته خطاباً النزعة ، يستهوي الجمهور بالشعر وما فيه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يخلطه من غناء . وتغذى الجمهور بهذا الغذاء الرخيص ، وفان أن ما تقدم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرنه الممثل والمخرج

إلى تذوق ما هو أرقى فنًّا وأبقى جوهرًا وأرفع قدرًا . ولم يستطع بعد ذلك أن يعيز الفتح من السمين . ولم يحاول هوقى رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني وترقية ذوقه التمثيلي .

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوروبية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوربا في شعره إلاّ بشكل عام . فقد استهواه من المسرح الفرنسي بساطته ومحو شعره كما كان مسرح راسين وكورني ، واستهواه من المسرح الإنجليزي السلسلة التاريخية القومية التي نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك لير وغيرها . ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تهمل بحياة المجتمع المعاصر . ويتضح أثر المسرح الفئاني المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها سلامة حجازي ، وأخذ عنه معظم كتّاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له ، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتفرق في ثنايا مسرحياته ، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة ، وبالغاية بمنظر العشق ومحاوراتهم العاطفية .

وتفاعل هذان العاملان مع مقومات شعر هوقى الفئاني ، بحيث بلغ المسرح الفئاني ذروته فيه ، وصارت النواة الغنائية محور فنه بأجمعه ، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور . ومن هذه النواة تنبع حسنات فن هوقى وعيوبه ، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون ، ونظرة إليها وإلى تركيبها تبيّن ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية ، وتعبيرها عن عاطفة هي الحب عامة ، وتنشعب به تشعباً عالياً ، ويعبر بعضها عن عواطف غائمة بين النفوس : ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب ، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت ، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون لبلى ، وقد توجد أناشيد للدح كما في قبيز حين يمدح فرعون ، أو للمرس كما في علي بك حين يتزوج آمال ، وعنقرة حين يتزوج بعلبة ، على أنها تشترك جميعها في التفتيح بانعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغناء . ولنصرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة ، يعني إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب ضي

غننا بالهوق أو غن بنا نحن في الحب حديث بمسندنا
وجئمت عن هجونا الريح الخنون وبمييننا بكى الملوث المهنون
وبمئنا من صفات الهجون في حواشي الليل برقاً وسنا

قد لا يكون في هذه الآيات معنى واضحاً حقيقياً ، على أنه يتضح الاختصار الدقيق
للألفاظ ذات الرخامة في الصوت ، وتكرر الحروف بصورتها المجعائية أو ما يناسبها من
حركة صوتية . حتى تحدث نغماً موسيقياً ممتزجاً به بحر شوقي طام . ففي البيوت الأربعة
الأولى يتكرر حرف الواو وتكرر الصنعة كما يتردد حرف النون . هذا إلى اتحاد القافية في
الشرطرات الثلاث الأولى من كل بيتين ، واتحادها في القافية في الشرطتين الرابعةين من كل بيتين .
ولم تنف الزعة الغنائية عند حد الغناء ، وإنما تكون لجة الحوار ونسيجه الرئيسي ، كما
يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من
الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام ، وتظهر جلابة في المسرحيات الأولى ، ولا
تندم في المسرحيات الأخيرة ، أنظمة الحوار التي تقترب من نظام القصيدة العربية مبنى
ومعنى . وأطول في أماكن الوصف ، والثناء ، والشكوى ، والغزل ، وتذور حوادث الفصول
في المادة على هذه الصور ومثلها من صور الشعر الغنائي ، ويخفف من عيوبها المسرحية ما
يتخللها بين الفصول من حوار متقطع ، تفترق فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية
المحدثة ، فتقلل من هذه الزعة الخطابية ، إن القيم على سامع الجمهور ، أو الزعة الغنائية
إن غنيت أمامه . وتتناسب هذه الزعة تناسباً عكسياً مع قدرة شوقي المسرحية ، فيكثر
اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي ، دون اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية
في مسرحياته الأولى ، ويقل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع ، والتأثير بوسائل
المسرح الخاصة . على أن هذه الزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية ، التي تعتمد
على الحكاية والخطابة ، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة ، بحيث يكون
الحوار تعبيراً لازماً ، وعنصراً اقتضاه المقام . ولجأ شوقي ، كالجأ المسرح الغنائي ، إلى
وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي ، واجتذاب اهتمام جمهوره ، فأكثر من
المنظر التي تضيف أهميتها المسرحية ، بينما تتصف بروعة المنظر ، كما في منظر الولائم

والحفلات الرافضة والموسيقية . وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحي مصرع كليوبترا وقبيرة المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . وعيب مثل هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الداني لحوادث المسرحية الدقيق ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها . فهي وسائل غير جيدة ياجأ إليها الكاتب البادئ الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجية عن تطور الموضوع الداني ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي منير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطور . وقد قلت هذه العيوب إلى حد كبير تمكناً لازدياد خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعنترة والست هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر هوقي بالمرح الانجليزي ، وشكسبير خاصة كما يظهر في مسرحيته الأولى وهي مصرع كليوبترا ، إذ استوحى من هذه المسرحية بعض المناظر ، كما نظر لقاء أنطونيو وكليوبترا ، ومنظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوبترا ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جليلاً الفارق بين مذهب هوقي ومذهب شكسبير ، أو المذهب الغنائي القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الكاتب حياته ، وهي تنضج أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وشخصياتها وحوادثها من الأغاني ، وإن مقارنة بين أوجه الشبه في شعر المجنون الذي ورد بالأغاني وشعره كما ورد في مسرحية هوقي يؤكد هذه النزعة الغنائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحياة البلاط والملوك ، ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن ، والتغني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا تفرع عموراً قوياً بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن ننبأ باتجاهات مسرح هوقي عامة ، بل وأمکننا التنبؤ بنواحي الأداة والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم مما يصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملكات ، وبفقر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعلم

عنهم شيئاً ، نتيجة عزلته عنه ، إلا في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي أتمل بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حد كبير .

وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أساساً لمسرحه ، لينتج مسرحاً ذاتياً فيه من شخصيته الكثير . ولم يحاول شوقي أن يختفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواراته ، وإنما تظهر فيها ذاته وآراؤه وأهوائه بكل واضح .

استمد شوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التاريخ . فموضوع كليوباترة مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليلى مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية ، وموضوع قبيز مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنقرة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النثرية الوحيدة التي ألفها — فستمد من التاريخ الإسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على شوقي سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويسير الشعور القومي . إذ اتسع التاريخ المصري القديم والإسلامي لصفحات بطولية ناصعة مشرقة . ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوباترة ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمرة خلال العصور ، وصوره غريباً جاهلاً لا حياة فيه ، يسير في ركاب المنتصر ، وينقلب على المهزوم . وفي هذه المآخذ الكثير من الصديق ، ومنقوها النوال الشاعر عن حياة الشعب من جهة ، وتغلب عاطفته نحو التراث على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعين عنهم ومحاولاً صر عيوبهم ، وإكسابهم صفة البطولة والتبل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يمرضه لحياة شاعر مثله من السهل أن يفهم وسائله وتقنيته وصوغ حواراته ، ومن السهل أن يدرك عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى ، وإنشاء النول . كما في مجنون ليلى وعبيتها عنقرة . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة .

على إنه يهنا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب الفنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والأطبا والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ويفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارئ الذي يتسع وقته للمقارنة والموازنة والتحليل والتأمل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أ أكثر الحوادث مدلولاً ومغزى ، وأقواها تأثيراً ، ويضمها في فصول ومناظر مركزة ، تجمع مدلول الموضوع ، والحوادث بين طياتها عن طريق التمثيل المباشر ، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطور الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في انسجام . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تفتحي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتتوتر وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلا لأن المسرحية تمثل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتحليل ، وإنما يتابع المسرحية بمواقفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بد من احتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية الحوادث المفصمة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإننا لنقابل في مسرح هوقي ما يدل على عدم اعتبار لهذه الفروق الأساسية . منشؤها عناية الشاعر بالصفات الغنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإعناغي باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طغى صفاته الغنائية ، على صفاته المسرحية وأفقدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويته ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، سيما في أبطال المسرحيات ، حيث تدخل هوقي في تمثيلها ، فلم تترك لتمثيلها ، وإعنا تكلم هوقي من ورائها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما صلب هذا الاعتصام الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما صلب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوبترا ومجنون ليل ، قد فلتت بالتدريج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرج فن هوقي بازدياد خبرته

المسرحية ، فوضعت الأزمة في المسرحية الثانية ، وازدادت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً .

ولشوقي أسلوب متشابه في تأليف مسرحياته ، فالموضوع يتكوّن في العادة من خمسة فصول كما في مجنون ليلى ، أو أربعة كما في مصرع كليوباترة ، أو ثلاثة كما في السمت هدى . ويبدأ الفصل الأول في العادة بتمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية المواقف ، وتوضح علاقة البطلين ببعضهما ، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة . ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني . وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير ، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير ، أو تتوتر العقدة ، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهامة . ويبت الشعر في فصول المسرحية الأولى ألواناً بهجة عن طريق الشخصيات الثانوية ، ويتدرج نحو الأظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة ، مستعيناً بالادوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره ، أكثر مما يستعين بتعليل نوازع الشخصية والتعمق في صبر غورها ، والتدحس إلى تحليل عواطفها .

ولعل ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصره شوقي نفسه فيه . فقد قيد نفسه بمحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه . ومن المنهذر إحياء الشخصية التاريخية ، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر للشاعر المبتدئ . والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح ، بينة الصفات ، كما نجد في الشخصيات التي تعيش في الحياة ، وهي حبة نابضة متميزة ذات فردية . ووفق شوقي في العثور على هذا المفتاح الهام المسرح حين جنح للحياة ، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة ، وهي السمت هدى ، لأول مرة ، ولكنه لم يعمل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتم بعض المؤلفين على الكبير التي لم يبدأ في تأليفها .

وحاول شوقي أن يزاوج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل ككتاب المسرح الرومانتي ، فيسائر الموضوع التاريخي في مصرع كليوباترة موضوع مبتدع يزاوي الموضوع التاريخي ، ويخفف من ثقل أعبائه ، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين ، ويطلب الموضوع وحوادثه . وكذلك يسائر الموضوع التاريخي في علي بك موضوع آخر مبتدع ،

وبتعباك الموضوعان وتكسب نهاية الموضوع المبتدع التاريخي نهاية مخففة الوقع ،
إذ تتصل حظوظ علي بك ومعيره بحظوظ آمال و مراد ، ويتطور الموضوعان معاً ببراعة
لا نلحسها في المسرحية الأولى . على أن هذا الموضوع الثانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة
والجودة لا يلفها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح هوقي مناظر العشاق ، وتبرز فيها المواطف ويلتهب الشعر ، وهذه
المناظر تمجذب الجمهور لشيوع هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول
أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول
أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليبوترة ،
بل هو أب مأساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في
لبلى وحيرتها بين هواها وواجبها . ويبلغ غايته وذروته في آمال ، حيث يتصارع في نفسه اخلاصها
لزوجها و اخلاصها لمواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة
في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيوس واكتافيوس ، وفي مجنون لبلى صراع
بين فيس وآل لبلى ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام
بين علي بك وسعيد . ويبلغ غايته في عنقرة حيث يتكرر بصورة ماحوقة لا تخلو من المبالغة
وتوجد مناظر الولائم والحفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالغناء والرقص والولائم
وعبها أنها تشغل حيزاً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حشواً يفسد الموضوع
الدقيق التطور . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاجداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأساة في الجو بالتلميح به عن طريق الشعر
وحشد أدوات مسرحية خارجية كأزهار وأغاني ، وقبور وجرسى على المسرح ، ونعبر
الشخصية في هذا الموقف حائرة عن عواطف متقاربة ، في جملتها بكاء الأهل والأحبة والوطن
نما يشابه شعر المؤلف في الرثاء إلى حد كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكاهياً في مسرح هوقي يتبدى بصورة أولية في المسرحيات الأولى
عن طريق اللفظ أو المنظر الجسمي للشخصية ، ويتطور حتى ينبع من الموقف والشخصية
والمواقف في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند هوفي بسيطة التركيب قليلة التعميد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد انعدام الملامح وضياع السمات ، أمام تيار السيل الغنائي الذي يفقدها الكثير من حيويتها ، وصدق تصويرها ، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن ندسهم ونماثرهم من الأحياء . وتدفع الشخصية في العادة طائفة عامة توجه تفكيرها وسلوكها ونوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها ، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيوس طائفة الحب ، كما توجه قيساً . وتوجه قبيز صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولى عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التذير نحو المأساة . وللمسرحيات هوفي في العادة بطلان أحدها رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير ، كما في مصرع كليوبترا ، ومجنون ليل ، والست هدى . وفي البطل عيب تنفذ منه المأساة إليه . فكليوبترا لا تعبر بوضوح عن حبها لوطنها ، وحبها لأنطونيوس ، ولا تستقر على جانب منها ، فهي أمام المصريين معربة تدافع عن مصر ، ومع أنطونيوس طائفة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تملك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فعلت ، انتحر أنطونيوس ، وانحدرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تتمشى مع سياق المسرحية . وأنطونيوس طامق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباصل كما يصفه من حوله . وحظ ليلي خير من حظ كليوبترا . فهي بدوية طاهرة ، على أنه قام في نفسها صراع ، كان من الممكن أن يحلل تحليلاً هائلاً كما حلل في نفس جوليت ، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تتمسك بها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي إلى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . ونيس كأنتونيوس طامق ، بالغ الشاعر في اظهار سيطرة هذه الماطقة على أموره ، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة طامق أيضاً ، وعبلة طاهرة . على أن عنترة أوضح في قنماته وشخصيته من سابقه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه ، كما قويت ألوان عبلة وسماتها . فعنترة محب بدوي غفيف ، وعبلة فتاة بدوية خفنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً بصور غارقة خارجة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الأزيمة أمام الجمهور على المسرح ، ويستمر في انحداد الشعر في معظم أجراء المسرحية . وعلى بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم إلى

فقد الخيانة ، وانتفاض أعوانه من حوله ، وما يؤدي به الى التماس المونة من غيره ، وآمال صورة حقة بما يبرز فيها من صراع نفسي بين ميلها الى صراد ، واخلاصها لزوجها ، وقد انتصر ضميرها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلي وكليوبترة . أما قبيز فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة ، من جنون إلى ندم إلى حب مفاجئ . ونيثاس تظهر وتختفي وتضطرب في أقوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك تقرت التي تظهر في بداية المسرحية مظهرأ لا يتفق وانتحارها في النهاية . ولعل أربع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحيا حقاً ونكاد نلها بين من نفاثرهم من الناس ، فهي عجوز رث ثروة من يطمعون في مالها واحداً إثر الآخر ، من يلمسون مالها ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئاً لزوجها الأخير .

ولعل شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ، أو يتدخل في طريق تعبيرها الحر عما يخالجه ، كما يتدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بتر أحد جوانبها ، كما بتر كليوبترة مثلاً حين حلل نفسياتها من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل عمله . وإعنا تحيا الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحيا بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل التافهة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأوروس تابع وفي لانتونيوس ، كما يتبع قيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تقي هيلانة وشرميون لكليوبترة ، وغفراء ليلي . وتدع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفصحون عما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعياً يكشف مغااتي عواطفها حين توجد هذه الشخصيات الثانوية وتفترك فيه . والنساء في العادة أكثر عطفاً على صاداتهن من الأنواع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانها وأهميتها تبعاً لارتباطها بها . وهذه الشخصيات أدوار تظهر وتختفي دون استمرار في المسرحية ، فزينون وأنفو في مصرع كليوبترة ، وابن خريص وهند في مجنون ليلى ، والمهاذلة والجواري في علي بك الكبير ، ووفد قبيز ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم

بعضها في العادة بتبادل فكاهات لطيفة تثير في الجوّ روح المرح والمكاهة . فهي كاللون في يد الرسّام ، تعطي الصورة لوناً بهيجاً . على أن بعضها أدقّ تركب حين يظهر في نهاية المسرحية بصورة محزنة كابن ذريح في مجنون ليلى ، وإياس في مصرع كليوباترة .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولبوس في مصرع كليوباترة ، وزيد في مجنون ليلى ، وقاسم في قبيز . وأبو القعب في علي بك ، وصخر في عنتره . وهي ترمز في النهاية جميعاً ، بل أن شوق قد يعاقبهم بالقتل كما في أولبوس وزيد وقاسم ، ونفريت ، فتعتبر بترّاً قد يكون غير طبعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة .

ومن هذا تنضج طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قليلة الألوان ، سحابة الغور . ولعلّ الشاعر لم يقصد إلى صمّ التحليل ، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحية ، مما حدا إلى اضطرابها أحياناً . يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وغني عن الإثبات أن هذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأنطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع »^(١) ويرجع هذا إلى التمسك بشخصيته في عمره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقّاً ، ولكن مرحمة إلى الاتجاه الفئائي الذي اندفع فيه الشاعر ، وضحي في سبيله بالقيمة المسرحية ، والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن تختفي شخصيته من المسرحية ، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية ، وتنعكس طاماً كأنه عالم الحياة . وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل عليها إسلامية رغم اختلاف هذه الأنواع . فالبلط في المادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كأنطونيو وعنتره ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تنضج في عنتره ، وضرفام ، وزيد ، وفرعون ، وضاهر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحية ضعف تفند المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون شاعراً ، وتصير هذه الميزة صفة البطولة فيه . ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوباترة الشعر ، وصار قيس بطل اللبادية لذة ، وكذلك

عنترة . ولا تخلو صحبة الملك من شاعر يحده ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل شوقي محور حياتها عاطفة الحب ، وأقام بجوارده حائلاً يمثل الواجب . وكثيراً ما ينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليوبترة بطلة سياسية ، رغم هواها . وليلي عاشقة ، ولكنها تملك بواجبها . وتنتهز نحب ، وتجد في أداء الواجب مهراً لها من حب يأس . وقد حرص شوقي على عدم خروج نسائه على تقاليد الأسلام بشكر واضح ، فيحيط ملوكه وملكاته وأبطاله بهالة من العظمة والعفاف .

وشعراء شوقي يحسنون الشعر ويستصلون فيه استرسالاً قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات محترفة . ويدور شعرها بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليوبترة ، وليلي ، وعنترة ، أو الفخر أو الجاسة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها . ويصحب الشاعر في العادة مغنٍ يعني بعض المقنوعات وقد يصاحبه مضحك يثير الضحكة بألفاظه كالثور ومقلاص .

وللبطل تابع تفنى شخصيته في سيده ، ويخلص له إخلاصاً تاماً ، ويتيح له الفرصة للتحديث مما يجيش بنفسه . فأوروس وزباد وداحس شخصيات تتبع الأبطال وتضغ عليها عطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والأنثى الحنون . وقد ترتبط مسائرهما بمسائر أبطالهما كما في أوروس الذي يلتحق بقل سيده ، أو تفنى لذة حياته بفناءه كما في زباد . وللبطل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفء لمنافسة البطل ، فزيتون منافس مضحك لأنطونيو ، ومنازل منافس ، أدنى مرتبة من قيس . وصخر غير كفء لمنافسة عنترة . وضرفام هو المنافس الوحيد الكفء لمنافسة عنترة ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجو لعنترة .



أما ذلك العنصر المسرحي الذي اعتمد عليه شوقي في حواراته ، فهو الشعر الغنائي ورواسبه . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة منمقة تعني بالتهذيب والاستعارة والبديع والاختلاصة البعيدة المأخذ أحياناً ، والمعاني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تنفذ إلى أحاسيسنا وخيالنا . ولم يفكر شوقي ملياً في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكيفه المسرح . ولم تقف هذه المشكلة عند البحور والاوزان أو القوافي ، وإنما تمتدى الشكل إلى الجوهر ، إذ يمتد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تاماً للتمثيل بحيث يعبر عما يحول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الأزمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات وإحيائها ، حتى نلصقها بارزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات شوقي الأولى صور من الحوار تركيبة المبني ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية ، ويعم عنصر الوحدة النابع من الشخصية . وسيقابلنا في المسرحيات الأولى كصرع كليوباترة ، ومجنون ليلى ، استرسال غنائي ينزلق فيه المؤلف بسهولة ، فيفلت زمام تصوير الموقف والشخصية ، والتطور السريع المتوتر للحركة المسرحية من يده . وستقابلنا أنظمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنى ومعنى ، من وصف أو شكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتدأ منها فن شوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عندما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إنتبه إلى الأسس المسرحية وغير اتجاهه الأول ، فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص . ولسوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أتمها ولم يلعبها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يلعبها . وما زالت نسخها الناقصة عند أحد المعجبين به (الدكتور سعد عبده) .

ولقد خدع شوقي بالإنجاح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . وأعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية وسماع الغناء والطرب بجماع الألفاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المثقف ذا ثقافة أزهرية ، ولم يخلق بعد الناقد والمؤلف الذي اطلم على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريفاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناهضة حين كتب شوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهها آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نجحت من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها شعر مطرب ، وأغان غنى ، ومناظر تهر ، وقصص مستحدثة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراقى . على أنه لبث مسرحاً مترفاً خاصاً عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي . فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيم المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

حق في التصوير والتعخيص والمداول . على أنه لا بد من الإشارة إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف عمره الفسائي للمسرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقاً . فقلت النزعة إلى إنهاء القصائد بالتدريج ، وازدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحور وبيوت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهدته لمسرحياته . ولما سه لتجارب الجمهور . وهو اجتهد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه ، وربما هدته دراسة قليلة إلى الأساس القويمة .

وصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن هوقي المسرحي ، فقد زاد اعتماده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناجمة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملاحظتها بالبروز إلى حد ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهمك المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن النواة الثنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع هوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يفات من زمانه . ولم يقف إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

على أنه رغم هذه الميول فدوق هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقى ، وترك لمن بعده مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين « أما من التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . وتمثله صورة تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الأغريق ، كما اطلع على كتابات قدماء العرب ، فاطلع على إلياذة هومر وأوديسة ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي . » (١)

حقاً لقد بذل هوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيليات في هذه السنوات الأربعة من حياته ، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته ، فكثرت الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتاريخ ، ثم كمل استقلاله بنفسه حين خاف التاريخ كلفة إلى الحياة يستوحى منها .

الفصل الثاني

مصرع كليوباترة

المسرحية والتاريخ

غير هوقى في بعض الحوادث التاريخية لهذه المسرحية ووجه المسرحية بحيث تدافع كليوباترة عن سياستها . وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : فريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصور دون التقيد بحقائق التاريخ ، وله من الحرية ما يمكنه من مسaire منطق الحوادث الروائية وطبيعة الجمهور . ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمي المسرحية باسم تاريخي لا بد أن يتقيد بحدوث التاريخ ولا يخرج عليها .

والواقع أنه من التطرف التمسك بأحد الرأيين . وإنما يطالب الكاتب المسرحي الذي يستمد حوادثه من التاريخ بأن يحافظ على منطق التاريخ العام ، ومنطق حوادثه الهامة ، فيحفظها دون تغيير . فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية ، وإنما يشكر ويبدع فيما عدا ذلك من ترتيب لهذه الحوادث بحيث يبرز الأزمة ويحلها حلاً مسرحياً شائقاً ، ويشكر ويبدع في إحياء الشخصيات ، وإلباسها أثواب الحياة ، فيتدسس إلى عواطفها وأهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا أمامنا على المسرح . وبذلك يلتقي التاريخ والفن فلا ينقض أحدهما الآخر وإنما يكمله بطبيعته . والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن يخرج صور الحوادث والأشخاص إخراجاً موضوعياً يبرز فيه الصورة كما تراهى لنفسها في الحياة ، ويتركها تسلك وتحاور على صحتها وطبيعتها ، تبعاً لنفهمها منذ البداية ، دون أن يفسدها بتدخله في أفهامها وأقوالها فيفقدتها وحدتها الحية ، وشخصيتها التامة الكاملة .

وقد غير هوقى ثلاث حوادث رئيسية في المسرحية : فقد قرر التاريخ أن كليوباترة قد فرّت من أكتيوم غدر أمها بأنطونيوس ، وصوره هوقى على أنه حدث يشئى وسياستها التي

رميتها نحو روما، وهي التفرقة بين أنطونيو وأكتافيو، وتركهما يتحاذيان حتى يضعف شأنهما وتظهر قوتها هي. ولم يذكر التاريخ فراد كليوباترة من معركة الإسكندرية البرية، بينما قرر شوقي أنها فرت تحفياً مع هذه السيامة. وقرر التاريخ أن كليوباترة قد أرسلت إلى أنطونيو من يبلغه بانتحارها فاتحراً، بينما يرى شوقي غير هذا. وأوجد شخصية أخرى هي أولمبوس الذي يتولى إخبار أنطونيو بذلك. وقد ذكر شوقي في النظرات التي كتبت بأبحاثه في نهاية المسرحية بأنه فصل ذلك دفقاً عن كليوباترة، وهو كما نعلم مخلص للبلاط يحاول الدفاع عن عيوب الملوك عامة ويرر أخطأهم. على أن هذا التفسير التاريخي لم يصحبه قيمة فنية لغرض عنه، فقد أضر بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نعلم من أفعالها أو أعمالها أي ماعلة لأنطونيو أم مخلصه لمصر. فهي حين تتكلم أمام أهل مصر وطنية، وحين تقابل أنطونيو تتكلم كعاقلة له. وتظهر في بداية المسرحية عدوة لروما وأهلها وتتخلى عنهم ساعة الغدة وفي نهاية المسرحية تذكر أنطونيو، وإنه ليقابلنا في الحديث الواحد تناقض بين هواها وواجبها، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها. وكثيراً ما ترتبك شخصيتها حين يظهرها وطنية على طول الخط فلا يفصل بوصوح في تصويرها عن هواها حتى بعد أن مات أنطونيو وحين تنتحر، أو يجعل نواة شخصيتها الصراع بين الهوى والواجب، ويرز هذا الصراع في كليوباترة كما يبرز في أنطونيو، ولم يتخذ أساسه تغلب الهوى على الواجب كما صوره شكسبير في «أنتوني وكليوباترة» أو جون دريدن في مسرحيته «كل شيء في صلب الحب». أحد هذه المحاور الثلاثة ممكن وطيب، أما بعضها أو كلها فيحدث خلطاً لا يؤدي إلا إلى ضعف الشخصية واضطرابها والمبالغة في تبرير عيوبها وافقادها أبعاداً إنسانية حية وطبيعية. ولنضرب لهذا مثلاً بمحدث أنطونيو إلى قابله قبل انتحاره فيبدأ، بقوله: —

| | |
|----------------------------|----------------------------------|
| روما حناك واغفري امتاك | أو أن منك وآه ما أفساك |
| روما سلام من طريد هارد | في الأرض وطن نفسك هلاك |
| انه القدي بالأمس ذات جبينه | بالنار عقق جهده وعصاك |
| الاسماء فلورين رقة | ما بال قلبك لم يلن لفتاك (ص، ٧١) |

وينتهي فيها بقوله: —

سبعة كلوباً را غربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك
حتى إذا همَّ القضاء وراعي عطل المقاصر من بهاء حلاك
ضحيت بالدنيا وقلت رخيصة وبذلت أجلي وقلت فداك
ولا يقتصر هذا الازدواج المتناقض بين طامعتين متناقضتين على أنطونيو ، وإنما يرد في
حديث كليوباترة قبل أن تقتل . فنقول في بداية حديثها : -
اليوم أقصر باطلاً وضلالاً وخطت كأحلام الكرى آمالي
وصحوت من لعب الحياة ولهوها فوجدت للدنيا خمار زوال (ص ١٢١)
وتقول في نهايته : -

يا ابنتي ودي هلما زيناني للنعمة
غسلاني طيباني بالأطوية الزكوة
ألساني حلا تعجب أنطونيو سنية
من ثياب كنت فيها ألقاه صنية (ص ٢٤)

فهو جامع أيضاً لطامعتين متناقضتين ليس من المحتمل أن توحدنا في الحياة في الحديث
العادي . وقد كان من الممكن أن يحلل شوقي شخصيتها كعصرية وطنية لو أنه جعلها تتخذ
من جمالها وسيلة تقربها أنطونيو واكتافيو كما فتنت بوليوس قيسر من قبل ، على أن يدعها
لعمل بالمجاجة أكثر من تلك السلبية المعالقة التي تقفها أمام صراع أنطونيو واكتافيو .

فصول المسرحية

وتنقسم المسرحية عند غوقي إلى فصول أربعة : يرتفع الستار في الفصل الأول لعن اهيد
ينشده العامة خارج قصر الملكة ، ويتغنون فيه بانتصار موهوم . وينتقل الحوار إلى غرفة
المكتبة ويدور بين رجالها ، ويلقون على هذا النشيد تعليمات عدائياً يدكرون فيه هزيمة
الأسطول وخديعة الملكة لقمها ، ويلقون على هذا ويعرضون بعلاقتها الآتية مع أنطونيو .
وتحضر الملكة فتتص على القوم فرارها من أكتيوم ، وتبسط سياستها أمامهم ثم تدخل
لتسلي ، على أن أهل المكتبة ما زالوا في موقفهم العدائي منها . ويختم المأثر بشبه دفي .

حقاً قدم لنا الفصل الأول الفصصيات الرئيسية . ونخلص لنا الموقف، إلا أن الأزمة لم تتضح بواورها واتجاهاتها تماماً . ولم يخل الفصل من استطراد غنائي يلخص بوسائل القصة ما يجب أن يمثل تمثيلاً مسرحياً ، كما يقص حابي ما رآه بالأمس (ص ٢) . وتبسط كليوباترة سياستها وما فعلته في أكتيوم بهذه الطريقة . وهذا اتجاه سيخترم منهج شوقي كله .

ولذلك لزم وجود منظر آخر يتم المنظر الأول نرى فيه أنطونيو ونفس الملافة الفعلية بين البطلين والاتجاه الواقعي للمسرحية . ويعد ظهور أنطونيو وكليوباترة معاً ظهور حابي وهيلانة الذين تقاضاها كليوباترة وأنوبيس، وتكشف الملكة عن حبهما، وتسال أنوبيس أن يباركه، ثم يدور الحديث حول المعركة الدائرة على أسوار الإسكندرية وانعدام أخبارها . فالمقدمة للموضوع الرئيسي لا تبين طبيعته تماماً . وإنما تظهر عليها مسحة التكلف . ويدخل جندي من جنود أنطونيو ليعلن انتصار سيده ، ويقبضه سيده في موكبه الظافر ، وهنا يحدث ما يناقض ما ذكرته كليوباترة في بداية المسرحية . إذ تستقبل كليوباترة استقبال العاشقة ، ويشكو إليها أنطونيو هوام وما أبلاه في الحرب ، ويعبر خيانتها له ، وفراهما من المعركة عبوراً قد يثير دهشتنا . ولكن هكذا أراد شوقي شخصاً لا يستطيع مقاومة الحب أو يصبر عنه ، وطاحراً عجزاً تماماً عن سلوكه واليأس عنه وتبريره بشق الوسائل ، وقد يبدو هذا غريباً بما يصف به أنطونيو نفسه ، ويصفه به أتباعه ، كرحل حرب ، وبذل قتال ، ويبدو غريباً أيضاً أن تعرض كليوباترة بروما والرومان طول المنظر ، وهم ضيفانها ، وتعتمد عليهم في محاربة اكتافيو ، وتعلم أنه من مصلحتها كمينهم إلى جانبها في هذه الآونة . ولكن أراد شوقي أن يستعمل الأزمة بأي شكل فيجعلهم يبرون عن عدائهم لها ، ويجعلهم يضمرون لها الشر . وبهذا ينتهي المنظر الثاني .

ويطلب على الظن أن منظر مطاردة الهوى بين حابي وهيلانة ، وبين كليوباترة وأنطونيو ، قد أغرى شوقي فاستعمل فيه استرسالاً أفسد للتطور الدقيق للموضوع ، إرضاء للجمهور الذي تجذب به هذه المناظر العاطفية . على أن هذا الإغراء قد أضر بالقيمة الفنية للفصل . وفي الفصل الثاني ترفع الستار عن منظر الوليمة ، وتكثر مناظر الفناء والإقمار ، وبأقي

المرآف يقرأ الأكف ، على أننا نستطيع أن ندس اتساع الأزمة التي ظهرت بوادرها في الفصل الأول وتفاقمها ، إذ يقرر الرومان الانصراف عن قائدهم الضعيف الخاضع لأهوائه ويلهو الماعشين لهواً قد يظهر غريباً في كليوباترة كما أرادها شوقي ، ويستمتعان بالطعام والشراب والغناء ومشاهد الرقص . ويقرأ المرآف لها الأكف دون أن يعبأ بالغد القريب . وقد ورد في هذا الفصل نصيدان أحدهما عن الحمر ينشده الشاعر ، والآخر هو نشيد الحب والحياة ، وقد سبه شوقي إلى كليوباترة ، لجعل منها شاعرة ، حتى يجد النشيد لنفسه مكاناً في الفصل مع ما فيه من استمرار غنائي خارج عن التطور الدقيق للحوادث . بل ويزيد في اظهار كليوباترة بمظهر الماعقة . ويخرج أولمبوس ويملن القوادع عن بوادر التمرد : وهكذا ينتهي الفصل بحيث يطغى المنظر بما فيه من غناء ورقص ، على الحركة والتطور المسرحي . ولعل شوقي قد دفع إلى ذلك مساقاً بميول الجمهور كما نلسمها في المسرح الغنائي .

وينفاجاً الجمهور في الفصل الثالث بهزيمة أنطونيو دون أن ندس تطور الحوادث بين الفصل الثاني والثالث . ولعل شوقي قد لمس ذلك وحاول أن يخفف من وطأته ليكمل المنظر بقرود بين داخل المعبد وخارجه حتى لا يقتصر المنظر على شخصيتين يتحدثان لمدة طويلة ، بينما امتلأ الفصل السابق بالمخصيات . فيرى الجمهور أنطونيو وتابته أورو ، وأنطونيو يشكو نكد طالعه ، وأفول نجمه ، وخجله من فراده ، وأورو يمزيه ويحاول تخفيف وقع الكارثة . ثم يناجي روما وكليوباترة في حوار طويل (ص ٧١) وهو أقرب إلى القصيدة التي تلقى منه إلى حوار يمثل ، وقد استعان عليه الممثل أول مرة بالغناء . وهو علاج خارجي لا يخفف من عيبه المسرحي . ويرتد المنظر إلى داخل المعبد حيث يناجي أنوبيس أفاعيه في حديث عن العلم والسموم . وهو متفانم من بني البشر . ويدخل حابي معلناً هزيمة أنطونيو ، وهنا يبرز شوقي الذي دافع عن كليوباترة كذلك فعالة (هي السيف والآخرون العصى) ويتم حابي كواحد من (فرسان المقال) رغم وطنيته وثورته على ملكته ، ورغم عدم وجود ما يؤيد محاولة كليوباترة الدفاع عن مصر في المسرحية ، ورغم اخلاص حابي لوطنه ومحاولة جمع حزب معري من زملائه . ويعطي أنوبيس لحابي تزياناً لاسم ، بطريق الصدفة ، إذ ربما احتاج إليه . ثم تدخل الملكة لتتحدث عن هزيمة أنطونيو ، وتساءل أنوبيس الهداية

والنصح فيلج عليها أنوبيس بالانتحار صوراً لتاج مصر، وبعدها بإرسال الأفعى إليها ساعة الخطر مع حابي . ويرتد المنظر إلى خارج المسرح حيث يمتد الجنود على أنطونيو الجريح فينتقل إلى داخل المعبد، ويكتشف أن كليوباترة ما زالت حية، ويموت بين ذراعيها . ويحضر أكتافيوس وراما لأول مرة، ويتأكد من موت أنطونيو ثم يخرج .

ويظهر التفكك وضعف الحبكة المسرحية في هذا المنظر لتردده بين داخل المعبد وخارجه، سيما إذا تصورناه على خلفية المسرح، ويلوح بعض التقدم في تحريك الحوادث وجمع الخصائص بصورة لم تظهر في الفصلين الأولين من المسرحية كما يقل هنا الاسترسال الغنائى:

وفي الفصل الرابع قناحي كليوباترة أنطونيو الراحل، وقصص لوصيفتيهما خبر فعل سياستها التي لم يلمسها الجمهور لمساً قوياً في طور التنفيذ على المسرح . ونحكي لها عن مراوغة أكتافيوها، ويدخل حابي ومعه السلة وتفتد حلقة الفصل بالتدرج، ويستجمع هوي في قدرته على النظم ويستعين بما على المسرح من أدوات خارجية ثبت في الجور روح المأساة لظهور الأزهار الذابلة وصلة الأفعى والنساء الباقيات، ويغني إياس لفيد الموت وتودع كليوباترة آلهما ووطنها في حديث طويل (ص ١٢٠) ثم تنتحر وتنتحر معها وصيفتها، على أن حابي وأنوبيس يدخلان في هذه اللحظة وينتقدان هيلانة، وينصرف حابي وهيلانة إلى طبيه، ويرثي أنوبيس كليوباترة، ويدخل أكتافيوس وأولمبوس، وتلدغ الحية أولمبوس، ثم يرثي أكتافيوس كليوباترة ويخرج وتسدل الستار على أصف أنوبيس والدعاء لروما بالثمر .

وعيوب هذا الفصل هي عيوب الفصل الثاني من استرسال غنائى قوي يستعان على تمثيله بالغناء والاستمانة بأدوات خارجة عن تطور الحوادث وتحليل المواقف تحليلاً دقيقاً حميماً، لا تحليلاً سطحياً . على أن قدرة الشاعر تبلغ أقصى درجاتها فيه ويرتفع الهمز إلى أوجه وتبلغ فيه قوة التأثير ممتها بما حصل عليه هوي قبلاً من خبرة سابقة في الرثاء . وما خبر في الحياة من حكمة وفلسفة تبلورت في نهاية الحياة .

الشخصيات

حلل شوقي شخصياته تحليلاً ذاتياً أكثر منه تحليلاً موضوعياً، وتغلوت نسبة ذاتيته في شخصياته تبعاً لقرب هذه الشخصية من عواطفه، وبذلك أتت الشخصيات مركبة من بعض نواحيها وبعض نواحي شوقي وفلسفته وآرائه السياسية والفكرية، بنصب متفاوتة.

فقد سكب شوقي الكثير من عواطفه في كليوباترة كذلك تمثل عرش مصر الذي اتصل به شوقي وحاول الدفاع عما يشينه، مادحاً لمحاسنها مبرراً لمساوئها. فهي كلوك مصر الذين يحبه شوقي وإن انحدروا من أصل أجنبي إلا أنهم تعصروا واتخذوا مصر وطناً ثانياً. وقد حاول شوقي حمله أن يمس كليوباترة كل فرصة للدفاع عن نفسها، والتعبير عن محاسنها، والإشادة بفضلها، على لسان من حولها، سواء زلماً منه أو حقيقة، ماراً مروراً طفيفاً على أخطائها. ولعل هذا هو مصدر اضطراب الشخصية وتحليلها على طريقته التركيبية التي تضيف صفة إلى أخرى، لا الطريقة التحليلية التي تشخص الصفة الرئيسية، وتحلل الصفات الأخرى من حيث اتصالها وقاؤها بهذه الصفة الرئيسية. وكليوباترة ملكة مصرية. فهي تقول:

أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجلال (ص ٢٥٥)
وتقول أيضاً:

موقف يعجب العلاء كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر (ص ١٥٩)
وهي ذات جمال يقول عنها زينون حين ألقاها أنه
يطأ طمى رأساً لجسد النبوغ ويخفض رأساً لجسد الجلال (ص ١٤)
ويقول أنطونيوس لما حين يلقاها
ردي على هامتي النار الذي صلبت فقبلة منك نملوها هي النار (ص ٣٤)
ويذكرها حين يقتدر بقوله:

لما لقيت بك في الجلال وعوّه فهرت قواي الظافرات فوالك (ص ٧١)

ويذكرها وهو يحتضر بقوله :

- كليوباترة زوديني قبلة من ثناياك العذاب الشجات (ص ٩٥)
وتقول عنها هيلانه : لم يحو فمسين التملك (ص ٥)
ويقول عنها أنوبيس : شعاع المدائن نور القرى (ص ٢٨)
ويقول جبراع كفها : هذه كف إله جاء في زي الفساء (ص ٥٢)
وتقول هي عن نفسها : وأنا المهابة وقد ملأتك قاعا (ص ١٠٢)
وتقول عن عقابها :

يموتون في عشقا ويقعون بالهوى فكم من حياة في يدي ومات (ص ١١٥)
فالجمال صفة لازمة لها أرد شوق أن يبرزها بقوة ، ويضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى
هي البيان فيقول عنها حابي : —

- لسياس إنك قد سمعت حديثها كالحجر في الآذان حين يدار (ص ١٢)
ونسب إليها المؤاف القدرة على قرض الشعر فيقول لها الطونيو
وقولي الشعر علويتا كما كنت تقولينا (ص ٤٠)
ويقول إياس :

غني شعر ملاكي غني شعر الإله (ص ٥٠)
وهي مغرمة بالقراءة فيقول عنها زينون :

- تنسى ملكها بقاء السكيب أو تنسى هواها (ص ٦)
وقد أراد لها المؤلف أن تكون أمّا تحس غواطف الامومة بقوة فتقول عن أولادها.
وقد أعتهى عيش القليل لأجلهم فلا الجدي رضوي ولا النبل يسمح
هذا جانب المادحين ، وقد اختصت بذمها جماعة ألقوا على عرشها التهم جزافاً وهم الرومن
وحابي . فيقول حابي عن أهل الاسكندرية أنهم :

- هتفوا لمن شرب الضلا في تاجهم وأصار عرهمو فراش غرام (ص ٢)
وقال أترض أن يكون سرير مصر قوائمه الدطارة والبضاء (ص ١٠)
ويقول عنها قائد روماني : قد اجترأت على روماني (ص ٤٢)

ويقول عنها أنطونيوس لاولمبوس .

صرّح ابن قل غدوت قل جددت بقيصر الثالث دولة الهوى (ص ٦٠)
وقد خلعت هي هذه التهم في قولها :

يقولون أنتى أفتت العمر في الهوى هيمية الذات والجهوات (١١٥)
وتدافع عن هذه التهم بقولها :

ولكن عشقت المبقرة خفلة وفي الغافلات البله من منواتى (ص ١١٥)
وحاد حالى الذي أتهمها يقول أنها « أشرف الناس إحساناً ووجدانا »
ولم يبق إلا الرومان ، ومن الطبيعي أن يتهموها في عرضها .

ولكليو باترا جوابات أخرى تتلخص في حمها للحياة فهي تحب اللهو ولعشق وتفى
فيه وتضيف إلى ذلك كبرياء الملكة ووقارها . فهي تقول لآنتونيوس :

أمرض ممي في لذة السبوم ودع همّ الفد (ص ٣٩)
لا نبالي إذا صفت بعدها ما يكدر

وتلهو حتى تصبح « سكرى تعثر في خليج عذارها » (ص ٥٨)
وهي تحب أنطونيوس وتذكره في موتها فتقول للموت :

سر بي إلى أنطونيوس في نصرتى ورواء حلبابى وزينة حالى (ص ١٢٢)
وتقول لوسيفتسها : ألبسانى حلة تمسح أنطونيوس صبية (ص ١٢٤)
على أنها رغم ذلك متدينة تهتف قائلة لأنوبيس :

صل من أجلى ولا تنس صفارى في صلاتك (ص ١٥)
كما تقول : إن الصلابة على هذه الزمان معينة (ص ٩١)

وهي ملكة ذات كبرياء . تقول وتفخر قائلة :

فإن تك بى خشبة في النساء فلي جرأة الملكات الكبير (ص ٨٤)
وقد علم البرية أن تاجي نعمة الشمس والامر العوالى (ص ١٢٣)

وتقول للمراف خاتم الأيام أولى باهتمام العظماء (ف ٥٢)
وتقول وهي تودع الدنيا :

وقد اهتمني عيش الدليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النبل يسمح (ص ١٢٠)
وهي رغم ذلك رحيمة القلب تقول لوصيفتها :

أنت لي خادم ولكن كأنا في المدات أهل قرى وصهر (ص ١٧)
وتتقن أصاليب السياسة فتقول لأروس :

الحرب فتسك أروس والسياسة فني (ص ٣٧)
ويلخص أنوبيس شخصيتها في قوله :

بنيت رجوتك للضحية والفدى فوجدت عندك فوق ما أنا راخي
إن تصبني جسداً فنفسك حرة وعلاك صالحة وعرضك ناجي
سيقول بمدك كل جيل منصف ذهبت ولكن في سبيل التاج
حقاً إن كليوباترا متعددة الجواب . على أنه يحسن لنا أن نتساءل ما هي كليوباترا .
وهل نسميها - كائناتاً حياً ؟ إنا لا نعلم بوجود شخصيتها ، ولا بالعاطفة الرئيسية التي
تقودها . وما العبرة بتعدد الصفات والنواحي ، وإنما العبرة بتناقضها في ذات واحدة حول
صفة تهب الشخصية كياناً . وقد أضاعها شوقي بمحاولته الدفاع عنها حين وصفها بالصفات
الجيدة الطيبة ، وبتر الصفات الخبيثة . والإنسان الطبيعي مزيج من هذا وذاك .
تأتي بعد ذلك شخصية أنطونيوس . وقد صورته شوقي بطلاً أعجزه الحب وصلبه الرجولة
والشهامة ، وقد بالغ في تصوير ذلك إرضاء لشعور الجمهور لا إرضاء لنفسه وفنه ، وبذكر
حياته الأولى قبل أن يتصل بكليوباترا بقوله :

فهمة قلبي في شراب وصبوة وهمة نفسي في علاء ومنخر (ص ٧٤)
ويقارن بينها وبين حياته الثانية بقوله عن كليوباترا :

أخرجت أمري واختياري من يدي وتركنتي نفساً بغير ملاك (ص ٧٢)
ولا نكاد نلصق فيه صفات الجندي التي تحكي عنه ، وقد وصفه بها كثيرون ، وتقول عنه
كليوباترا أنه جيش « بمفرده في الروع جرار » (ص ٣٦) ويسميه جبراً إلى الحرب (ص ٤٨)
ويسميه أوريوس « إله الوغى » (ص ٦٧) ويقول له :

وقد كان سيفك غول السيوف وكانت فتاتك غول الفنا
وكدت إذا الموت أفشى إليك تحدتته فاشقى القهقري (ص ٦٧)

ويقول عنه جندي روماني أنه « هيكلاً عزّ في الرجال ضريباً »
 قد عرفناه خير من هزّ رجلاً أو نضاً صارماً ولاقي الحروب (ص ٩٢)
 وتسميه كليوباترا : محور الأرض وميزان الحموب (ص ٩٥)
 ويقول عنه أوكتافيوس : « سيفاً لرومة باتراً » (ص ١٣٥)
 وتقول كليوباترا : أنه غفور طيب القلب ، وكم حققت ثم أصبحت كأن لم تحدث ، (ص ٣٩)
 وتقول عن بقاته :

ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندي (ص ٣٩)
 ولكن لا ترى أنطونيوس يحمل حتى نحس بهذه الصفات في كيانه ، ونحس بوجوده
 حياً ، وهي عيوب يشترك فيها مع كليوباترا .

ويظهر جاني بعد ذلك مثلاً للشباب الوطني المثلى ، بالحماس ، القلب العمل ، كما يريد
 المؤلف أن يصوره ، وقد شاء أن يحمل منه أداة تدافع عن كليوباترا بعد أن أهمها .
 ويصور أنوبيس بصورة الوطني المتشائم . وتظهر وطنيته حين تطالب منه كليوباترا أن يعطي
 من أجل ولدها فيقول :

أزيس كيف أصلي على ابن يوليوس قيصر
 أبوه طالع ولكن فرعون أعلا وأكبر (ص ١٥)
 أما بقية الشخصيات من الوصيفات وأولمبوس فهي شخصيات ثانوية ، تظهر وتختفي
 أثناء المسرحية وتساعد الشخصيات الرئيسية على التعبير .

ولعله يجدر بالإشارة أن نذكر أن الشخصيات الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطال هوقي ،
 وقد زادت انسجامها ، إذ لم يقف في طريق تعبيرها الحر عن نفسها نزعة أخلاقية أو وطنية ، أو تدخل
 من جانب المؤلف ، وعنها صدرت العناصر الفكاهية والحركة والحياة والانسانية كما في أودروس
 وهيلانة وأنوبيس . ولم يتكلف الشاعر كتابها صور العظمة والتبل الممتل ، ويقابل زينون
 الشيخ الخنك الجرب الماكر جاني الشاب الصريح النظري المتحمس ، كما يقابله أيضاً أنوبيس
 المتشائم العملي ، وتقابل كليوباترا العاشقة هيلانة العاشقة أيضاً . وأولها يحف بحبها الأثم ، ولا
 يحف حب الثانية إثم ، وجبذا لو اتجه فن هوقي إلى إبراز مثل هذه المزايا ، مكسباً
 مسرحيته العمق في التعويض وصمة المدلول .

الحوار

وقد سببت معظم هذه الأخطاء عن نوع الحوار الذي ارتعاه شوقي لفنه . وغيوب حوار المسرحية هي غيوب الكاتب البادئ الذي مازال يتلمس الطريق ولم يكتشف بعد الوسائل المسرحية النوعية التي يؤثر بها الكاتب المسرحي من عرض للأزمة وتطورها وتفاقمها وحلها أو تشخيص وفلسفة ، وإنما يقارب حوار هذه المسرحية نزعة القصيدة والأناشيد المفتعلة إلى حد كبير ، وقلة المرونة في تبادل الحوار ، فتكاد تنوال القصائد وتلقى نهكل خطابي . ولئن أطربنا منها موصى الشعر وجودة الوصف والفزل والرثاء والشكاة والعتب ، ولكن ما هي قيمتها المسرحية التمثيلية الفنية ؟ — لعله من الخير أن نقارن بين فصول مشتركة من مسرحية « مصرع كليوباترا » « لشوقي » و « أطلوني وكليوباترا » لشكسبير لنرى ما كتب شوقي وما خسر بمذهبه الغنائى ، وما كسب شكسبير وما خسر بمذهبه المسرحي التمثيلي

بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير

ألف شوقي مسرحيته في عصر خاص وتأثر بأحداث خاصة اجتماعية ومسرحية ، وألف شكسبير مسرحيته في عصر خاص . وتأثر بأحوال اجتماعية ومسرحية خاصة . على أن للمسرحية قيمة فنية عامة من حيث تحقيقها لمطالب الفن المسرحي الرابع . ومن حيث قيمتها الانسانية العامة . ولا بدّ حين المقارنة من التفاضل من الأحوال البيئية الخاصة قدر الامكان ، وبناءها على أسس المسرحية ، أي كسرحية تمثل أمام الجمهور وعن طريق ممثلين وعن عرض الموضوع المسرحي وتحليل الشخصيات وما بلغ ذلك من محق ، وعن ارتباط الحوار بالشخصية والموقف وقيمه الأدبية والمسرحية ، وعن القيمة العامة للمسرحية في تاريخ الأدب المسرحي عامة . ومذهب شوقي كما سبق القول مذهب غنائى يسترسل في نظم الشعر الغنائى ويحاول التأثير في الجمهور والارتفاع به عن طريق الشعر أكثر منه عن طريق التشخيص والعرض المسرحي له موضوع . ومذهب شكسبير مذهب تصوير المبادئ العامة عن طريق عرض الموضوع عرضاً مسرحياً كأزمة تنفّور وتوتّر وتملّ ، بحيث يحدث هذا التنفّور

من داخل الشخصيات ، وينسجم معها فتؤثر حوادث الموضوع في سلوك الشخصيات وتؤثر الشخصيات في تحريك حوادث الموضوع كوجهين لعملة واحدة . ويعبر الحوار تعبيراً طبيعياً عما يقتضيه الموقف ممبراً عن أهواء هذه الشخصيات العميقة وعواطفها كما تخرج الحرارة عن النار، والرائحة من الزهور . وقد دفع مذهب شوقي صاحبه إلى الخلط بين وسائل القصة وهي السرد والتفصيل والاسترسال ، بينما ساعد مذهب شكسبير صاحبه على أن يتبدع ويحلل في حدود ما اقتضاه المسرح . وقد وقفت في سبيل شوقي حياته الغنائية وتكوينه لأساليب خاصة لم يستطع أن يتخلص منها وهو في أواخر حياته ، ولم يستطع أن يكون دراسة عميقة جديدة لآس منه ، بينما ساعد شكسبير على انقاف منه المسرحي حياته المتصلة بالمسرح من تمثيل وإخراج منذ بداية حياته . ولم يكن الشعر الغنائي عنده إلا مخرجاً ثانوياً لمواطفه الجياشة ، بل إن قصصه الطويلة الغنائية الأولى تعتبر مقدمة لمبولة المسرحية قبل أن تهمل أو تهذب . وقد عبر فيها عما يجيش في أعماق قلب الانسان . يضاف الى ذلك عبقرية نادرة في تفهم أعماق القلب البشري وقدرته فذكر على تصويرها في لوحة منسمة الشخصيات ، منسمة الأفق في الفلسفة والمدلول .

وبداية المسرحية في العادة شاقة عميقة في تأليفها . وقد بدأها شوقي في مسرحيته بداية غنائية ولم تعرض عرضاً مسرحياً خالصاً . فيتردد الحوار الآتي بعد نقيذ العامة بين حابي وديون : —

| | | |
|--------|------------------------------|----------------------------|
| حابي : | اسمع الغعب ديون | كيف يوحون إليه |
| | ملاً الجو هتافاً | بحياتي قاتليه |
| | أثر البهتان فيه | وانطلى الزور عليه |
| | يا له من بيهاء | عقله في أذنيه |
| ديون : | حابي سمعت كما سمعت وراعي | أن الرمية تحتني بالراي |
| | هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم | وأصار عرهمو فراش غرام |
| | ومشى على تاريمهم مستهوثاً | ولو استطاع مشى على الأحرام |
| حابي : | أتذكر يا ديون إذ انعالمنا | إلى الميناء نلهمس لهواء |

وكان البحر كالبيت المسجى وكان الليل البيت الرءاء
ديون : نعم وهناك آلسنا سحاباً وراء الليل جلت السماء
فقلت انظر ديون ترى الجواري يتأان الماء همساً والقضاء
وأقبلت البوارج بعد عطل سوايب لا دليل ولا حذاء
رجعن رجوع قرصان أصابوا من الغزو المريعة والبلاء
فلم نسمع لملاح حتافاً يبشر بالتقدم ولا فداء
جاني : فإذا قلت :

ديون : (قلت) ديون إني أرى الأصطول بالويلات جاء
دخول الظافرين يكون صباحاً ولا ترجى مواكبهم مساء
فلما أصبح الصبح انتبهنا نرى الأصطول أزين ما تراهي
تبرجت البوارج بعد عطل وهزت في ذوائبها الآواء
وردد في المدينة أن روما غفا أسطوطها ومضى هباء
فضج الناس بالبشرى وكذوا حناجرهم حتافاً أو دعاء
هذاك الله من شعب بريء يصرفه المصطل كيف شاء (٢)

هذا شعر طيب ناسج حقاً ، ويلخص تلخيصاً جيداً ما حدث وما مضى . ولكن هل
حلل شخصية كل من المتكلمين تحليلاً يجعلنا نحسهما كائنين حين لئكل شخصية ؟ وهل
مثل الحادثة أمام الجمهور تمثيلاً مسرحياً ؟ أغلب الظن أن شوقي قد اكتفى بالحوار عن
الحركة في معظم المواقف ، وجعله يصور الحوادث ويصف الشخصيات . فلنحاول إذن أن
نوضح ذلك بتمثيل الحادثة تمثيلاً مباشراً ، وعرضها عرضاً مسرحياً تبرز فيه سمات
الشخصيات وتحيا على المسرح وتبرز أعماق المواقف وتجلو خوافيها . هذه بداية مسرحية
شكسبير :

فيلبو : كلاً . فقد اجتاز هنر قائدنا الحدود . أنظر إلى هاتين العينين الجميلتين وقد
لمعتا كالمتفري فوق خضم القتال وحقد الجنود ، وهما تتوردان إلى هذا
الجميل الأسمر ،

وهكذا أصبح قلب الفائت الذي حطم لوحات الصدر من درعه في الميدان كبيراً تبرد به هذه النورية هموتها . أنظر هاهامة بلان (يدخلان) .

كليوباترا : إذا كان ما تزعم حباً فاشرح لي مداه .
أنتوني : ما أفقر حباً يحصى ويعد .

كليوباترا : سأقيم حداً أرى به مبلغ هواك .

أنتوني : إذن فاكشفي عن سماء أخرى ، وأرض غير هذه الأرض (يدخل رسول قيصر)
كليوباترا : إستمع إليـه فلربما أتى بفضية من فلانيا . ومن يدري — ربما حمل إليك أمر قيصر ونهيه لتفعل هذا وذاك ، وتفتح قطراً وتترك أفطاراً ، وإلا أتهمتك .

أنتوني : كيف يا محبوبتي ؟

كليوباترا : إستمع إليـه يا أنطوني . فرجما كانت أخباراً من قيصر أو من فلانيا أو منهما معاً . ادع الرسل . أنتسحي ؟ لعمرى في حمرة وجهك إكرام قيصر ، أم تراها من لوم فلانيا القاسية ؟

أنتوني : لتذب روما في مياه التبر . وليطو صرح الامبراطورية المريض . الملك من طين ، ومن الطين يفتذي الناس والبهائم . ولأنبل ما في الحياة أن تتعاق ، ولقرّ الدنيا كيف تقف وحدنا دون نظير .

كليوباترا : يا للسكذبة الرائعة . ولم تزوج فلانيا ولم يحبها ؟ أتخالي بلهاء ؟

أنتوني : ولكن حين تدفع كليوباترا ، وحب الهوى ، وصاحتها الناعمة ... ولكن لم تكدر صفو الزمن بأحداث العتاب أو تفقد لحظة من الحياة دين ندوة ؟

كليوباترا : إسمع الرسل أولاً .

أنتوني : أيتها الملكة المعاندة التي يزيتها كل فعل : حين تلوم وحين تضحك ، فيظهر كل ما فيها جيلاً . لن أسمع الرسل . وسنحول الليلة في أحياء المدينة نرى أعماط الخلق فلقد رغبت في ذلك (يخرجان) .

ديمتريوس : أو يستخف أنطوني بقيصر إلى هذا الحد ؟

فيلبسوس : أحياناً يا سيدي ، حين لا يكون أنتوني . ويقصر عن السمو إلى مرتبة هذا الاسم النبيل .

ديتريوس : لقد ما أدف . فإنه يحقق كلام العامة وكذبهم في روما ، وسأمل في القدر
خيراً من هذا صاحبك السعادة . (ط — م) (ص ٢)

نصوّر بعد ذلك بدايتي المسرحيتين على المسرح . وفي مسرحية هوق يتنوع الحوار بين
شخصيتان وتنفذان الشعر لتلخيص الموقف . وفي مسرحية شكسبير يتنوع الحوار بين
الشخصيات فتتحدث شخصيتان حديثاً يبرز شخصيتهما كجنديين لا يعجبهما أنتوني العاشق
وإنما ينظران فيه الى أنتوني الجندي ، ولا يفهمان لجه معنى . ثم ينقضي هذا الحوار
التصوير ليدخل أنتوني وكليوباترا ويمثلا تمثيلاً مباشراً هذا الحب ، فنانس كايوس الجمهور ،
عقته وصمته وصمونه ، يضحي في سبيله بالملك ويرتفع في عالم لا يرتفع إليه الآخرون ،
وتتكشف فيه أعماق قلب أنتوني ، وأعماق قلب المرأة في كليوباترا بتنوعه ونعقده في نفسها
العوب . حتى إذا ما علمنا ماهية حبهما اكتمل المنظر دورته فيخرجان وتعود الشخصيتان
الأوليتان في حوار بما يتفق وشخصياتهما . ثم حدثني ، ألم تلخص هذه الأصغر القليلة
الآزمة وبوادرها وتدفع الحركة وتمهد للمنظر الثاني وتمحوي من عناصر التنوع وعمق التحليل
وسعة اللوحة من تصوير الحب في محال عدائي ، ثم انظر إلى بداية هوق التي تصوره في محال
عدائي فترى فيما اتجه إليه شوقي من محاولة التأني بالفرح وكيف حال دون أن يتقن ما أتقنه
شكسبير ؟ إن الشخصيات عند شكسبير حية تنبض بالحياة أمامنا ، ولشعر بنواحي قوتها
وصورها أحياء مثلنا ، ولا تجد هذه الحياة في شخصيات شوقي الجامدة الخشبية . وقارن
بين المناظر المشتركة في المسرحيتين هي ليست بالقليلة اترى هذه الصفات تتكرر وتنفرد
في ثناياها . فقارن مثلاً بين أنطونيو يرجع منتصراً إلى كليوباترا في المسرحيتين ليتضح
فرق المذهبين . ونقتطف من هذا المنظر الحوار الآتي : —

أنطونيو : لقد طاردناهم . هلم بأحدكم ليخبر الملكة بقدمونا . وفي القدر قبل أن تطلع
الشمس نسكب الدم الذي نجا اليوم منا . شكرآ لكم فقد حاربتم كالأول كان
كل منكم أنتوني وحاربتم كالأول كان كل منكم إله . هيا إلى المدينة وتحدثوا
إلى أصعابكم وأزواجكم بما فعلتم . وسوف مسحون بدموع الفرح جراحكم
(تدخل كليوباترا)

يا أنهار العالم ، طوّقي بساعديك عنقي . واقفزي بمجملك إلى قلبي . وامتنعي
صهوة أنفاسي .

كليوباترا : يا سيد العادة . أيها المصائب اللانهاؤ . أنا أني بأمتي من شبابك العالم الانظام .
أنتوني : يا بلبي . لقد طاردناهم إلى مهادم . أي فتاتي . لنن امترج المشيب ببعض
من أدكن الشباب فلنا عقول نمضي أعصابنا وتكيل للشباب صاعاً بصاع .
انظري إلى هذا الرجل واحلي إلى شفتيه يدك الحبيبة . قبلها أيها الجندي
فقد حاربت كاله يلتقم من البشر .

فها هو أنطونيوس الجندي لا يكافح إلا من أجل حبه الذي صار نواة روحه ، وغاية
أعماله فانتصاره الحربي انتصار لحبه ، ونشوة ظفوره نفوة حبه ولا يفقد شخصيته الرئيسية
في موقف من المواقف مهما تمددت خيوطه ونشابكت أطرافه .

ولنعارن بينه وبين مقتطفات وردت في مسرحية هوقي تقابل هذا المنتظر ، يقبل أنطونيوس
منتصراً إلى كليوباترا فتلقاه ويسألها أن تقبله فتقبله . فتقول له :

| | |
|------------------------------------|---------------------------------|
| اليوم تعلم روما أن ضرتيها | تقلد الغار من تهوى وتختار |
| اليوم تعلم روما أن غارسها | جيش بمفرده في الزوع جرار |
| أنطونيوس ، سيدي هل نحن في حلم | أصالم أنت لا أمر ولا طار |
| أنطونيوس : أمر وحت كليوباترا أنظري | كأس المنايا على الأبطال دوار |
| لو كنت ها هدتني والحرب جارفة | والصف تحتي بعد الصف ينهار |
| قدجن تحتي جوادي فهو عاصفة | وجن كني بنصلي فهو إعصار |
| رأيت حلة صدق غير كاذبة | لا السيل يحملها يوماً ولا النار |
| لما صدمت جناحيهم وقلبيهم | عن الخيام ومن أوكارهم طاروا |
| وما وجدت لا كشافيو وقادته | ريحا ولم أتبين أيه صاروا |
| ومالت الشمس أو كادت فراجعني | هوقي إليك قديم الداء سوار |
| حتى رحمت ولو أني طردتهمو | لبات اكتاف عندي واتقى النار |

(من ٣٦)

تظهر صعوبة هذا الحوار على المسرح، إذا تصورناه ملقياً من فم الممثل مما فيه من الحركة رغم ما فيه من جودة شعرية وطرب بالألفاظ. فهو حوار يدور بين شخصيتين اثنتين في المنظر كله، ويطول دون أن يتنوع أو يكشف عن حقيقة جديدة في الموقف أو جانباً من جوانب الانسان العميقة. وهو يلخص تلخيصاً سطحياً ما يدور من حوادث النفوس ونوازعها.

وسنلمس في مسرحية شكسبير صوراً من التعقيد المسرحي النوعي الذي لا ينتبه إليه هوفي وينير بها شكسبير في مسرحيته عوامل معنوية تحدث أصداء في المسرحية وتثير وسائل تهم مسرحي عام، وإحدى صور هذا التعقيد هي المراف. فقد اتخذ شكسبير أداة ترمز إلى خموض القدر وعجز الشرق الصوفي الخيالي ألمم الغرب العملي، وتكررت ألفاظه فوسعت الأفق المسرحي حتى اتصلت عناصرها بعناصر الكون، وزادت من عمق مدلول الحوادث وسعتها الإنسانية، فيذكر المراف لأنطونيو أن حظه يتضاءل كلما اقترب من قصر «فابشعد عنه»، ويرد أنوبيس على المراف في بداية المسرحية «مصري ومصري جماعتنا هو أن نتمل حتى النوم» بينما يقول المراف لأنطونيو:

حياتي في يديه والناس يحبون قسراً

إن هئت عمرت نهراً أو هئت عمرت دهرًا

ويقول لكليوباترا: ملكتي يومك في الأيام منشور اللواء

خطر المر عليه ومشى فيه الآباء

ثم يتلووه بقاء لم يطاوله بقاء

فذلك شعر غنائي أكثر منه شعر مسرحي، يتصل بالفضيلة التي تحدث عنه، وقد يعجب القارئ، ولكن لا يصلح للمسرح الذي يرمي إلى تمثيل الحوادث تمثيلًا يخاطب عقل المتفرج وخياله وعواطفه كما يخاطب ممحه، بل أكثر مما يخاطب ممحه

وانتقاد. بعد ذلك بين منظرين جمع لهما المؤلفان عبقريتهما وقدرتهما على التصوير والتأثير حين تتوتر الأزمة إلى أعلى نقطها، وتبرز شخصيات المأساة إلى أسمى مراتبها، فيسطع نورها قبل أن تنطفئ. ولنبداً بالمقارنة بين نظري انتحار أنطونيو في المسرحيتين:

أتوني : ضاعت آمالي وخانفتي هذه المصربة الدنيئة ، واحتلم أسطوطها للعدو ، وهام رجالها يقذفون بقبعاتهم إلى أعلى كمن يلتقي صديقاً قائلاً . أيتها الماهرة ثلاثاً ، قد باعنتي إلى هذا الحدث الجديد . دعهم يهربون وسأتم أفعالي بعد أن أحطم السحر .

أيتها الشمس . لن أرى المشرق بعد اليوم ، وصالح مجدي الآن . أو ينتهي كل شيء هكذا ؟ فندوب قلوب تبعت قدمي ، وحقت أمانها في ، لقد خانوني . وأنت أيتها النفس الكاذبة والساحرة الخطيرة ، من أجل عينها أثرت الحرب ، يا من دعوتها ملكتي وصدرها تاجي ومهادي . لقد خدعتني (تدخل كليبوترا)

ابتمدي أيتها الساحرة أو تنالك يداي بالأذى ، اخرجي أو تنالين ما تستحقين أو أهوه نصر قيصر . دعيه ينالك ويمرضك على غوغاء روما الصاخبين . وليأخذك درة في تاج نصره ، ويمرضك كما تعرض الوحوش على المامة ، ونخدش أكتافيا وجهك بأظفارها . (تخرج كليبوترا)

أما زلت تشهدين يا إروس — قد نرى أحياناً سحابة نحسبها وحشاً ، وبخاراً نحسبه أسداً ، أو نراً ، أو قلعة مشيدة ، أو جبلاً منتهباً ، أو صخرة هائلة ، فيسخر الوم من أعيننا . أرايت هذه الظواهر ؟

إيروس : نعم يا مولاي .

أتوني : أيتها التابع الطيب ، هكذا مولاك الآن . اسكني لا ألس هذا الشخص في ؟ لقد خضت للمريض جراثيما . ولقد ظننت أن بيدي قلبها إذ كان قلبي بيدها لقد ضاعت مني وأتعل مصيرها بقيصر . وصار مجدي نصراً للعدو . لا تبكي يا إروس . فقد بقيت لنا أنفسنا لنقضي على أنفسنا (وحين يخبره ماريان بموت حبيبتها يقول) :

أمانت ؟ إذن أنزع الدرع يا إيروس . لقد انتفضي صبة النهار الطويل ، وعلينا أن خنم . دميفي ، لنزع الدرع يا إيروس ، فإن يمنع درع آخيل أن يبار

*

جواني، جاني انقما وحطما هذا الهيكل الواهن ، إليك عني يا إيروس فلست
الآن جندياً ، تداعي أيها الأعداء المروضه . دعني يا إيروس ، سألق بك
يا كليوباترا . كل زمن يمر عذاب . لقد خبا السراج . سأقضي وأنهى الأمور
وأفسد عمل قيصر . ولن يحطم العنف إلا العنف . إيروس . سأتي بملكوتي .
إيروس سنخطو بدأ في يد ، وندع الأهباح تنظر وتنبع . إيروس .

إيروس : ما يريد مولاي :

أنتوني : لقد صحبني العار منذ ماتت كليوباترا . وتحقر الآلهة دناءتي . قد قسمت
العالم بسيفي وصنعت بيدي ملكاً على ظهر البحر . والآن تموزني هجاعة
امرأة وعقل سيد . لقد أقسمت يا إيروس حين يدلم الخطب — وقد ادلم
الآن — أن تقتلني . فافعل فقد حان الوقت هيا ودع الدم يجري في وجهك .

*

إيروس : أو أفعل ما لم تفعله السهام المعادية وأخطأت ولم تصب ؟

أنتوني : إيروس . أتحبس في نوافذ روما ؟ وترى مولاك مكبلاً بالحديد ، بحني هامته
ويحترق العار وجهه وأمامه قيصر الظافر ؟

إيروس : لن أُرَ هذا اليوم .

أنتوني : إلي إذن ، لن تشفيني إلا الجراح . انزع سيفك الأمين .

إيروس : عفواً يا مولاي .

أنتوني : ألم تعدني بذلك حين أمالقت سراحك ؟ أم كان ولاؤك حدثاً طارئاً ؟ انزع
سيفك .

إيروس : إذن فأدر عني وجهك النبيل ، فقد كان قبلة العالم أجمع . ها قد نزع سيفي .

أنتوني : فافعل ما سألته من أجله .

إيروس : وداعاً أيها السيد العظيم . سأطعن الآن .

أنتوني : الآن يا إيروس .

إيروس : ولم إذن ؟ هنا الموضع فأهرب من الجزع (يفتح) .

أنتوني : لانت أنبل مني ثلاثاً . منك تعلمت ما أفعل . لقد صبتني في معرض النبيل .

صأجري الآن إلى الموت كروح يسمى إلى مرير العرس . وصيموت سيدك
يا إيروس تليذك (ويطمن نفسه) ماذا ؟ لم أمت . (ينقل الى كليوباترا) .
كليوباترا : أيتها الشمس إظهري واحرقى مدارك .
أنتوني : سلاماً ، لم يحطم قبصر أنتوني وإنما تغلب أنتوني على نفسه .
كليوباترا : هذا ما يجب أن يكون فلم يخضع أنتوني أحداً غيره ولكن واحزنه .
أنتوني : إنني أموت يا مصر ، وقد سوفت في موتي حتى أنال من آلاف القبل القبلة
الآخيرة — لا تحزني أو تندبي نهايتي . عيشي على الماضي حين عشت سيد
العالم . ها أنا لا أموت جباناً .

كليوباترا : يا أنبل الناس كيف تموت ؟ ألا نعبأ بي ؟ هل أبق هنا في هذا العالم الجامد
الذي لا يفوق في غيبتك حظيرة ؟ لقد ذاب تاج الأرض وإكليل الحرب وعماد
الجند ونسأوى الفتية والفتيات بالرجال . لقد زالت القوارق ولم يبق تحت
القمر الراحل ما تحيا به . وهل أنا إلا امرأة تقودها عاطفتها كمن تبسع اللبن
وتؤذي أحقر الفئون ؟ لقد قذفت الآلهة بصولجاني ، كان ملنا كالمهم حتى
سلبنا من جوهرتنا . والآن كل شيء عدم والصبر بلاهة ، أمن الانتم أن ألج
باب الموت الخفي ؟ كيف يا نسائي ؟ الشجاعة لقد خبا السراج وانطفأ . الصبر
يا قوم ، سندفنه ونعمل ما هو جريء نبيل ، سندفنه في موكب روماني ،
هيا فقد مرد ذلك الهيكل الذي حوى تلك النفس الكبيرة ، لم يبق لنا يا نسائي
من صديق إلا العزم والموت .

نرى في هذا المنظر البطل في بؤرة الاهتمام تحلل عواطف وتسير إلى نهايتها المهتمة نحو
المأساة سيراً نفسياً متأسكاً . وتحبك الحركة المسرحية وترتب المفاجأة ويتبادل الحوار
فيطول ويقصر تبعاً لحاجة الموقف ، ويجرى عواطف الشخصية فتتمو عناصر المنظر وتتطور
نحو النهاية ، ولنتنقل بعد هذا إلى نظير هذا المنظر في مسرحية هوقي . ها هو أنطونيوس
مهزوم يخاطب تابعه بقوله :

أوروس إنني جهدت مفيأ وممني الضر والكلال

فل بنا فستريح قليلاً
أوروس ماذا دهاني
كان الملوك عبيدي
ولست أول حمر
ولم أر كالحرب استراح قتيلاً
ولكن شقي الحرب والمصطفى بها
ولولا اختلاف الحرب بالناس لم يهن
فيرد عليه أوروس قائلاً :

وقارك قيصر لا تجزع
فأنت أول نجم أساء
أما لك أنطونيو أسوة
رأيتك والحرب تبلو السكاة
وقد كان سيفك غول السيوف

ويخبره أوروس بموت كليوباترا فيقول :

يا لاسماء انتحرت أين أين
أولبوس : مرتت بالقصر ضحى اليوم فلم
بدا لعيني خلاء موحشاً
أنطونيو انتحرت يا للخبر
إن الأمور انتقلت
ما غدرت وإنما
ولم ؟ وكيف كان ذلك ؟ ومضى
أجد له نظماً ولا حسناً يرى
غير عويل هنا وهنا
ويا لقسوة القدر
من خطر الى خطر
أنا الذي بها غدر (ف ٣)

ويناجي كليوباترا بعد ذلك في قصيدة تبلغ واحداً وثلاثين بيتاً كما يناجي روما ويعرض
لماضيه . ويحدث بينه وبين أوروس ما حدث في مسرحية هكسبير . وينتقل إلى كليوباترا
فيقول :

قد تداعى محور الأرض وميزان السموب

مال كالفسس جلالاً وجلالاً في القروب
أيها المجرع لو تدري جروحي وندوي
أيها الداهب قد آن عن الدنيا ذهوي
أيها الخالص ودًا ليس ودي بالمفروب
عن قريب ينطوي القبر علينا عن قريب
كلوه بالياحين وبالعفار الرطيب
أيها الجنومات قيصر فابكوا معي السيد الجصور الوهوبا

هيكوا ساعديه من فوق صدر كان في الروح بالمتايا رحيبا (ف ٣)
إلى آخر هذه القصيدة البليغة في رثائها، الضعيفة في تركيبها المسرحي. لم يراع فيها
دراسة الموقف دراسة فنية دقيقة، ولم تعتبر مطالب الممثل والجمهور والإجادة الفنية في
التحليل والتفخيم والحوار. وتفتقد هنا التدرج الإنساني نحو الاستعداد الموت،
والتنشيط في تحليل المواقف بحيث تؤدي إلى حدوث الكارثة. ولا نجد في استجابة كليوباترا
لهذا الموقف استجابة إنسانية تكشف عن موقفها من أنطونيو بوضوح، تستبين منه دقائق
الصور وخلجات النفوس. وتنتهي المقارنة بمرض موت كليوباترا في كل من المسرحيتين.
ففي مسرحية شكسبير يدس الجمهور استعداد كليوباترا الموت ويحسون بالنهاية آتية
لا ريب فيها وترتفع رويداً رويداً إلى مرتبة القدسية التي تظهر. تهيب كليوباترا بوصفيتها
قائلة:

كليوباترا: الي بردائي وتاجي فبين جنبي تحتلج آمال الخلود. لن يحس خرم مصر هذه الغفاه
هلي يا إراس، إخال أنطونيو ينادي ويقوم من مضجعه يمدح مقالتي ويسخر
من قيصر. ها أنا يازوجي جديرة بهذا الاسم. أنا هواء ونار، تركت
عناصر الأخرى للتراب. هلي الي واصلي بي بقية من حرارة. وداعاً ثرميون
طويلاً (تقبل إراس فتسقط ميتة) أو أملك الصبر في في — أهكذا
تموتين؟ وإذا كان الموت سهلاً سريعاً هكذا فإن وخزته كوخزة حبيب.
أترقدين ماكنة؟ إذن فلا يستحق العالم وداعاً.

شرميون : انقضي أيتها السحب الكثيفة . ها هي الآلهة تبكي .

كليوباترا : بالدنائتي . متقابل أنتوني قبلي . وسأفقد قلبه هي مماتي . إلي أيها النمس
القاتل وفك عقدة حياتي بنباك القامح . ولو لغابت اسميت قبصر حماراً لا ينقده
شرميون : أيتها النجمة الشرقية .

كليوباترا : سلاماً سلاماً . ألا ترين ابني على صدري يدفع مرضعته للنوم ؟

شرميون : تحطمي وانقضي .

كليوباترا : حلو كالبلسم — لين كالهواء الطيف — أنطوني — إلي أيها الآخر (تموت)
(ف •)

وفي هوق تستعد الموت في قصيدة واحدة ماوية ترثي فيها نفسها وتذكر موتها فداء
لمصر وتخطب الإسكندرية ، ثم تناول الأفعى وتذبح . فهي قصيدة ماوية لا نجد فيها
التدرج النفسي نحو المأساة ، وإنما يثار جو المأساة . عن طريق الشعر .

والفرق بين المنهجين واضح ، وهو أن شكسبير قد قرر لمسرحيته طاملاً منسجماً يدور
حول فكرة وفلسفة واحدة ، هي الهوى والتضحية في سبيله ، لم يختلف في ذلك أنطوني
أو كليوباترا . وبذلك وضع لها قاعدة تتمثل بنفوس الناس وتهوي إلى أعماقهم . وصورة
الموضوع تصويراً إنسانياً تمثل الكون وقارن فيه بين الغرب العملي والشرق الفني لا يعترف
بالمادة . وملاً هذا العالم بأنماط عديدة من الناس وحلمها هذا التحليل العميق البارع المعقد
فأنطوني يضعي بحجده وهو يعلم بضعفه ، ويهجر أكتافيا إلى كليوباترا وهو يعلم أن ذلك
سينير عليه صخط الرومان . وصورة متصلاً بكليوباترا اتصالاً يجذبها إليها كما يجذب
المغناطيس الابر . وتظهر كليوباترا بمظهر المرأة التي تجمع في ذاتها حواء المتنوعة المغربية
المعقدة الغامضة التي لا تفهم وربما لم تفهم نفسها . وأكسبها قولاً وفعلًا يتصف بالحوية
العديدة . وأدار حول الكوكبين الرئيسين شخصيات ثانوية تقابل بين أهوائهما ويرتفع
البطلان بالتدرج نحو المأساة فيصير الموت نصراً لا هزيمة ، ومعجداً لا ضعة ، وتتحرك في
أثناء ذلك من عالم من الرموز وتشبع اللغة بألفاظ الذهب والفضة والآلئ والغموس
والأقار في تعبيراتها . وترى في هذا العرض الزائل من مال وجاه توافه بجانب هذه القيمة

الروحية الكبرى وهي الحب . هذا إلى تعقيد الموضوع والتفخيم وروعة اللغة وتطور الشخصيات مع انشغالها واتساع الأفق والمدلول الذي يحتمل عالم المسرحية ، ذرعت المسرحية إلى قبة الوجود وهبطت إلى أعماق قلب الإنسان .

وربما اطلع شوقي على مسرحية شكسبير كما تبدل على ذلك بعض الدلائل مثل أسماء بعض الشخصيات ومقابلة بعض الفصول والمناظر ، على أنه كان اطلاعاً عابراً وربما لم يدعه يفهم أصولها ومراميها . وكانت النتيجة أن غني بغمرة أكثر مما غني بشخصياته وموضوعه ولوازم المسرح والجمهور ، ولم يكن بالقيمة الفنية العامة للمسرح ، فاضطربت بعض الشخصيات الرئيسية لكتيباترا ، وفقد الموضوع وتحلل تطوره المسرحي الدقيق من أزمة تتوتر وتحل ، وشخصيات ينبع من داخلها الموضوع وتحلل تحليللاً نفسياً صحيحاً وسعى إلى التأثير في نفس جمهوره بوسائل هي الشعر آناً ، وأدوات مسرحية خارجية آناً آخر .

على أن عيوب هذه المسرحية هي عيوب الكاتب البادئ الذي يتلمس الطريق في تجربته الأولى ، ولم يكتشف بعد طريق الكاتب المسرحي الماهر إلى نفوس الجمهور ، أو يضع يده على وسائل إجادة الموضوع المتناسك والمفاجآت والشخصيات وإخضاع الحوار لها بشكل يرضاه قواعد هذا النوع من الفنون .

الفصل الثالث

مختصره ليلي

يتطور فن الكاتب المسرحي المبتدىء تبعاً للخبرة التي يكتسبها نتيجة لاتصاله بالمرح والممثل والمخرج وتبعاً لاحتكاكه المباشر بالتمثيل ، مما يوضح له مطالب فنه بالتطبيق العملي ، فالى أي حد تطور شوقي الشاعر الغنائي إلى شاعر مسرحي ، وإلى أي حد أثر شوقي الشاعر الغنائي في شوقي الشاعر المسرحي ، وإلى أي حد تطور فن المؤلف في مسرحيته الثانية من حيث اتصالها بمطالب المثل والمرح والجمهور ، وإلى أي حد اتفق عرض الموضوع وتحليل الشخصيات وإدارة الحوار مع المثل الأعلى للمسرحية ، وإلى أي حد تقدمت في منهجها على منهج مسرحيته الأولى ؟

سنلخص في مسرحية شوقي الثانية أوجه شبه بالمسرحية الأولى تصلها بها ، في تطور الموضوع وتقسيم فصوله ومناظره العامة ، على أننا سندرس تطوراً في الصناعة المسرحية في تحليل الشخصيات وانسجامها وتطورها نحو المأساة ، ووضوح الازمات والتحليل على إخفاء العيوب المسرحية في الحوار الغنائي باختيار موضوع يعرض لقصة هوى شاعر غنائي مثله ، في مجال من الشخصيات تعجب بالشعر وتنفده وتروييه ، وأورد في ثناياه أناشيد ينقدها شعراء ومغنون سعوا إلى زيارة الشاعر . فالشعر مصدر البطولة في قيس ، ومصدر إعجاب الشخصيات الأخرى به ، والشعر مصدر خلود هذه المسرحية بما يصف من هوى متأجج في نفس البطل . وقد اجتذب الشعر أعداء قيس وأصدقاءه على السواء ، إذ يحسده منازل على براعته فيه ، ويأمر به أبا ليلى فيروييه عنه كارهاً ويستهوئ به زوج ليلى ، ويسمى من أجله ابن عوف لينيل قيساً ما اغتمى ، ومن أجل الشعر يقصد الشعراء قيساً لتعرف به والتودد اليه ، فلا بد أن يجتذب الجمهور المسرحي ويدعوه إلى الإعجاب بالمسرحية ولكن الشعر في المسرحية الجيدة لا يقصد لقائه . وإنما هو وسيلة لادارة الحركة

المسرحية ، وحوادث الموضوع ، ووسيلة للتعبير عما يجول في أذهان الشخصيات حتى تتحرك نحو الأزمة ، فإلى أي حد حقق شوقي هذه المطالب الرئيسية ؟

اقتبس شوقي حوادث هذه المسرحية وبعض الحوار من كتاب الألفاني لأبي الفرج الأصبهاني، واختار من روايات الرواة والشعر المنسوب لقيس بعضاً منها دون أن يحوتر فيه كثيراً ، وأغلب الظن أنه اختار أكثرها طرافة وغرابة ، لا أكثرها تعقيداً مع العادي من منطق الحياة والناس. واختار الرواية التي رواها بعض الرواة، وهي أن قيساً كان يهوى ليلي، وأحبها منذ كانا حبيبين رعيان موالي أهلبيما، ولم يزالا كذلك حتى حجبت عنه ، فأنشد في هواها شعراً ، واشتهر أمر هذا الموى وذاك الشعر بين الناس ، ثم حيل بين قيس وبين ليلي ، فلما خطبها خبرت ليلي بينه وبين خطيب آخر هو ورد بن محمد المقبل ، فاختارته وزوجته على كره منها فبئس منها وثرد في البداية . وأكسب شوقي بعد ذلك القصة نهاية مسرحية هي ياس ليلي أيضاً ، وموتها ، ثم علم قيس بذلك ومات .

وأورد شوقي في ثنايا هذه القصة ما اشتهر به قيس من عجائب وغرائب . فقد ذكر ما رواه البعض من أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقشير والحرمين وحبيب عبد الله ، فنظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه وكلمه وأعجب به ، وسأله قيس أن يخرج به إلى آل ليلي وقال له « أكون معك في هذا الجمع ، فأرى في صحبتك ، وأنجمل في شيرتي بك ، وأنخر بقربك ، فإقارحط ليلي وأخبروه بهتته ، وأنه لا يريد التجل به وإنه لا يريد أن يفضحهم في امرأة منهم يهواها ، ورفضوا وصاوتها فاعترف ابن عوف وانصرف قيس منفرداً طويلاً لا يلبس ثوباً إلا آخرفه ، ويمخط في الأرض ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يحجب أحداً ماله عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو ينوب إلى عقله ذكروا له ليلي فيقول ، بأبي هي وأمي . ثم يرجع إليه عقله فيخاطبونه ويحييهم ويأتيه أحداث الحى فيحدثونه عنها وينشدونه الشعر والغزل . فيحييهم جواباً صحيحاً وينشدهم أشعاراً قالمها حتى وفد عليهم في السنة الثانية بعد عمر بن عبد الرحمن ونوفل بن مساحق ، فنزل جميعاً فرآهم يلعب بالتراب وهو عريان فقال له « يا غلام ، هات ثوباً » فأقام به فقال لبعضهم « خذ هذا الثوب وألقه على ذلك الرجل » فقال له « أأمره بحلته فكذلك ؟ » فقال لا «

قال : « هذا ابن بريد الحمي . لا والله ، ما يلبس الثياب ولا يزيد على ما تراه يفعل الآن . وإذا طرح عليه شيء فذنه . ولو كان يلبس ثوباً لكان في مال أبيه ما يكفيه . خذنه عن أمره فدعاه وكله ، فجعل لا يقبل عيشاً يكلمه به . فقال له قومه : « إن أردت أن يحبيبك جواً صحيحاً فاذكر له ليلي » ، فذكرها له وسأله عن حبه إياها . فأقبل عليه بمحدثه بحديثها . ويشكو إليه حبه إياها ، وينسده عمره فيها . فقال له « الحب صبرك إلى ما ترى ؟ » قال : « نعم ، وسينتهي إلى ما هو أهدى مما ترى » فمحب منه وقال له « أتحب أن أزوجهما ؟ » قال : « نعم ، وهل إلى ذلك من سبيل ؟ » فقال « انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها » . قال « أترك فاعلاً ؟ » قال « نعم » . قال « أنظر ما تقول » . قال « لك عليّ أن أفعل ذلك » ودعا بتياب فألبسه إياها وراح معه الجنون كأصح أصحابه ، ينسده ويحدثه ، وبلغ ذلك رهطها فتلقوه في السلاح . وقالوا له « يا ابن مساحت ، لا والله ، لا يدخل الجنون منازلنا أبداً أو يموت . فقد أهدر لنا السلطان دمه » فأقبل بهم وأدبر فأبوا فلما رأى ذلك قال للجنون « انصرف » فقال له الجنون « والله ما وفيت لي بالعهد » قال له . « انصرفك بعد أن آتسي القوم من اجابتك أصلح من صفك الدماء » .

ومن هذه القصص الغريبة الغير مألوفة ما ذكره الرواة عن قصة النار . قيل لقيس : « ما أعجب شيء أصابك في وجدك في ليلي ؟ » قال « طرقتنا ذات ليلة ضيفان ولم يكن عندنا لهم آدم فأرسلني أبي إلى منزل أبي ليلي وقال لي . أطلب لنا منه آدمًا فأتيته ، فوقفت على خيامه ، فصحت به ، فقال ما تشاء ؟ فقلت طرقتنا ضيفان ولا آدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي فطلب منك آدمًا ، فقال ياليلي ، اخرجني إليه النحي ، فجعلت تصب السمن فيه ، ووقفت تتحدث ، وألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعاً ، وهو يصيل حتى انتفعت أرجلنا بالسمن ، قال فأتيتهم ليلة ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببردي فأخرجت لي ناراً في عطية ، فأعطيتها ووقفت تتحدث فلما احترقت العطية مزقت من بردي خرقه . وجعلت النار فيها ، وكلما احترقت مزقت أخرى واهتبتك بها النار حتى لم يبق عليّ من البرد إلا ما أداري جورتي » .

ومنها أيضاً قصة الطي ، قيل للجنون أي شيء رأيته أحب إليّ ؟ قال : ما أعجبنى شيء .
قط فذكرت إلّا - قط من عيني ، وأذهب ذكرها بشاعته عندي . غير أنني رأيت مرة طبيباً
فتأملته وذكرت ليل ، وجعل يزداد في عيني حسناً . ثم إنه عارض الذئب وهرب منه
فتبعته حتى خفي عني فوجدت الذئب وقد صرعه وأكل بعضه فرمته بهم فما أخطأت مقتلًا .
وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ثم جمعتها إلى بقية سلوى ودفنته وأحرقت الذئب .

ومنها أيضاً قصة حج قيس إلى الكعبة قالوا : بعد أن رفض أبو ليلى تزويجه من ليلى
أيس منها وزال عقله جملة . وقال الحلي لأبيه حج إلى مكة وادع الله عز وجل له ، فلعل الله
أن يخلصه من هذا البلاء . فحج أبوه . ولما صاروا بمعنى مع صائحاً في الليل يصبح بالليل
فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت فيها فسقط مغشياً عليه . فلم يزل حتى أصبح ثم
أفاق حائل اللون ذاهلاً . ثم قال له أبوه « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من
حب ليل » . فتعلق بأستار الكعبة ثم قال « اللهم زدني حباً وبها كلفاً ، ولا تنسيني ذكرها
أبدأ » فهم حينئذٍ واختلط عقله فلم يضبطه . قالوا « فكان يرمي في البرية مع الوحش ولا
يأكل إلّا ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلّا مع الظباء » .
ووردت غير ذلك أخبار عن لقاء قيس وليلى في حي الزوج الجديد .

واعتمد شوقي على هذه الأخبار التي لم يطعن إلى صدقها صاحب الأغاني ، والتي لا تتمشى
والمألوف من أمور هذه الحياة التي يحياها الناس . ففي الفصل الأول يظهر ابن ذريح في حي
ليل ويمهد في الحديث عن أمر قيس بحديث مع أهل الحي عن أخبار السامة والصحراء وعن
الحياة في البادية والحضر . ويسوق الحديث عن الشعر إلى التحدث عن قيس ويروي خبر
الطي ويدعو ابن ذريح ليلى إلى الاهتمام بشأن قيس ، فتوضح ليلى له حقيقة مشكلاتها منذ
البداية فهي ماثمة لقيس ، مقرة بمبادلتها إياه هذا الحب ، على أنها لا تستطيع الزواج به
لتعبيبه بها فتقول :

أنا بين إثنين كلتاها النار فلا تلحنى ولكن أعني
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضمي

وينصرف السامرون ، فيخلو المسرح للقاء فيس وليلى وتمثل قصة النار . فيحترق كم فيس وهو في نشوة نجواه لها ، ويغمى عليه ، فيقبل المهدي والدليلي ، فتزيد العقبة القائمة بين زواجهما وضوحاً ، ويحث المهدي فيساً على الانصراف حتى لا يسمع القوم تشبيهه بها . وهذا الفصل جيد من الوجهة المسرحية إذا قارناه بالفصل الأول في مصرع كليوباترا ، فقد قدم الجمهور الشخصيات الرئيسية ، وخلص الأزمنة والحوائل القائمة ، وصحب العرض المسرحي عرض تمثيلي متنوع الحوادث فيمقبب التمهيد تمهيداً للوقوف بحمل الجمهور على الأمانة لمسأ ولا يكتفي بإسماعها ويبرز بوضوح أموجة الشخصيات وبواطنها ومحاور سلوكها . ويصحب الحوار الحركة المسرحية بصورة لم توجد في مسرحية شرقى الأولى .

* * *

على أننا نقابل النزعة الغنائية في الفصل الثاني من المسرحية ، ونلاحظ ضعفها المسرحي وهدفها الغنائي . فكما ورد في مصرع كليوباترا مناظر تعتمد في تأثيرها في نفوس الجمهور على الغناء والرقص والموسيقى ، بحيث تسحق هذه التأثيرات على الحركة المسرحية والتطور الرئيسي المباشر للموضوع ، كذلك ترد في هذا الفصل أناشيد الحوار وطرائف الأطفال دون أن تتصل اتصالاً مباشراً قوياً بالموضوع . فبعد أن تظهر بلهاء الجارية ، ومعها القديحة التي قرأ عليها العرائف تمامه ، ويرفض فيس أن يذوقها ، تظهر جماعتان من أطفال الحي ، وتتغنى الجماعة الأولى بهواه . وتشيد بفضل كاشاعر ، وتذم الجماعة الثانية هواه وتشيد بأممه ، ويصرف الجماعة ثابعه زياد ، ثم يغمى على فيس ويمر عليه ابن عوف وهو مار بالطريق فيعرفه . ثم تمر قافلتان تنشد كل منهما نشيداً يعبر عن العاطفة الدينية في الجمهور ويشيد بالحسين . ويذكر اسم إيلي في أحدهما فيصحو فيس ، ويحاور ابن عوف ويسأله أن يتوسط من أجله لدى آل ليلي . فيتبرع ابن عوف بذلك .

ويظهر في هذا الفصل صفات ضعف شرقى العام في فصله الثاني ، إذ يكثر فيه الحشو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيسي . على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع وبمجاله ، من الغناء المجرد في مصرع كليوباترا ، ففي هذه المسرحية اتخذ وسيلة . ولو أنها واهية لا يفاظ فيس بينها احتمال عليه المؤلف في المسرحية الأولى فينفذ الغامر نفيد الحر

ويجعل من كليهما تراها مرة ينهد لها المنفي نهد « الحب والحياة » وتبدأ الحركة المسرحية من نهايته .

وفي الفصل الثالث يبلغ الركب حي ليلي ، ويبدأ بتشجيع ابن عوف لقيس الذي يوهك أن ينمي عليه . فيظهر المهدي الذي يلوم ابن عوف على توسطه لقيس . ويستهوئ ابن عوف بمض أهل الحي إلى جانب قيس ، فبينما تسمى جماعة أخرى إلى الفتك بقيس يحول المهدي دون ذلك ، ويبرز منازل خطيباً يريد أن يؤلب القوم عليه ، ثم يكشف بشر عن خبيثة نفسه ، وينتهي أمر منازل بمبارزة بينه وبين زياد خلف المسرح يختفي بعدها منازل ويذكر شخص أن آخر سبعة زوج ليلي هو ورد ، وينتهي الفصل بتأكيد هذه الحادثة ، وهي زواج ليلي منه وانصراف ابن عوف فاعلاً حاقاً . وينصرف قيس وهو موهك على الجنون وينتهي الفصل باظهار ليلي لندسها على شرعها في رفض الزواج بقيس .

وفي هذا الفصل تبرز الأزمة الكبرى ويتحرك الموضوع بعدها نحو المأساة . وهو مليء بالحركة وعناصر التعويق كما في اختلاف القوم في أمر قيس . وبه صراع حمي واضح بين منازل وزياد ، وصراع نفسي غامض في نفس ليلي في نهاية الفصل ، وحبذا لو كان أكثر منه المؤلف وقل من الصراع الحسي الأول . فالصراع النفسي أعمق أثراً وأجل قدراً من الصراع الخارجى المحسوس ، كما أن القضاء على منازل هذه الصورة يبدو مفتعلاً إلى حد كبير فزياد في حيه ويفادكه في رأيه كثير ، ولا يبدو الموت نقاباً عادلاً له . على أن هذا المنظر لا نظير له في المسرحية الأولى كما سبق القول .

ويرتفع الستار في الفصل الرابع عن منظر من مناظر الجن بالقرب من ديار بني ثقيف ، وفي مقدمتهم الأموي شيطان قيس الذي يريد أن يحتفي بقدمه . والذي يجبر قومه بقصته ، ويقبل قيس ويحيط به الجن ، وتحدث البهم قيس الذي يقتنع بوجود شيطانه بعد أن كان ينكره ، ثم يسأله عن الطريق إلى ديار بني ثقيف فيدله عليها . هذا في المنظر الأول من الفصل . أما المنظر الثاني فيقبل فيه قيس إلى دار ابلى ويلتقي مع زوجها الذي عهد له لقاءه بها . ويلتقي قيس بليلى ويقرها بالقرار معه فترفض رغم حبها له ، ورغم ما لاقت في سبيله فيثور عليها ويهرجها . ويقتد اليأس المكبوت في نفس ليلي ، ويقوى الصراع النفسي أفيها فتسرع

إلى منيتها . وتحدث المأماة بعد هذا الفصل خلف الستار .

ويعيب هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والفيباطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع ، فهي لا ترى في الحياة . وربما أمكن تحليل وجودها بعد ظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم . وقصتها مع سليمان في بداية الفصل حشو لا يلزم للموضوع الرئيسي وكان من الممكن اختصاره بحيث تبرز فيه ناحية الشر الذي يدفع قيس إلى إغراء ليلي ، ويوحى له بهجرها . فيكون تمهيداً طريفاً لحوادث المنظر الثاني ومديراً إلى السكائرة المقبلة . ويرز في نهاية الفصل نهاية الصراع في نفس ليلي ، ويدع للكارثة بقوة لم تظهر في مصرع كليبواترة . وجبذا لو كان المؤلف تعمق في تصوير هذه النوازع الانسانية وجعلها محور تطور الموضوع .

وتحدث مأماة قيس في الفصل الخامس . فيظهر على المسرح قبر ليلي ، ومناظر العزاء . ثم ينصرف القوم ويقبل الغريض وابن صعيد وأمية وسعد ، وفيهم المنفي والشاعر ، ويتحدثون حديثاً يثبت على النشاؤم بما يذكر من القبور والموتى . وينشد الغريض نشيد وادي الموت ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ويمزيه . ويفاجأ قيس بنبأ موت ليل فيغمى عليه عند قبرها ، ويدخل في دور الاحتضار الأخير ، ويرثي نفسه وليلي ويسب شيطانه ويناحي ظلياً سارحاً ، ويظهر ابن ذريح وورثي ليلي ثم يحتضر قيس ويموت . وفي هذا الفصل ، كما في فصل موت كليبواترة في المسرحية الأولى ، يستجمع الغاعر مقدراته الفنائية ، ويعتمد على أدوات مسرحية خارجية لبعث عن طريقها التوتر المسرحي المحزون ، وينير في الحور روح المأماة . ولم يتقن المؤلف بعد التدرج إلى السكائرة ، عن طريق تحليل الشخصيات ، وتطورها النفسي الطبيعي نحوها ، وإنما صبغ القمر بروحه . وقد كان من الممكن أن ندس حدوث الكارثة لوجود عيب في نفس قيس تنفذ منه المأماة إليه لا أن تلقى تبعثها على الشيطان في نهاية المسرحية ، فيقول قيس له : —

إذهب وإن لم أدر روح أنت أم هبع
كنت قرين سوء لي وكنت شر من نصح
لولاك ما بحث بما خدش ليلي وجرح

فمعرض الموضوع في هذه المسرحية ، رغم الاتصال الثنائي ، قد تقدم إلى حد كبير عنه في مصرع كليبوترا ، وتقسيم فصولها وحركتها وانجاسها ، فهي أقرب إلى المنظر إلى المسرحية الأولى ، على أنه لم يصور بعد التطور الدقيق لازمة تتوتر وتحل عن طريق التحليل النفسي العميق للخصيات ، بل إن بعض الخصيات قد صور تصويراً لا يتفق والواقع العادي من الحياة ، وكلها لم تبلغ بعد التعميد النفسي والحق الإنساني العميق ، ولم يزل الشعر رائد الشاعر الأول .

وأضرت الحوادث التي اقتبسها الشاعر من الأغاني والخاصة بخصية قيس والتي قامت على الكثير من الاحالات . يقول الدكتور طه حسين عن حب قيس « يظهر هذا الحب دائماً بصور غير مألوفة ولا ملائمة للطبيعة البشرية ، حتى طبيعة العشاق المدلّين ، فليست أعرف طامعاً أغني عليه كما أغني على قيس ابن الملوخ ، وليست أعرف طامعاً شهق وزفر كما شهق ابن الملوخ وزفر . كان يكفي أن نتحدث إليه ليلي بحديث يشمره أنها تحبه ليسقط على وجهه مفعياً عليه . وكان يكفي أن يذكر له شيء عن ابلي يدل على أنها تحبه أو يدل على أنها تعرضت لمكروه ليسقط على وجهه مفعياً عليه ، وكان يفضي حياته كلها أو أكثرها صانعاً على وجهه أو هامعاً على وجهه . وقصة الجنون ضعيفة ضعيفة مملوءة بالإحالة والمبالغة لا يستطيع الناس أن يؤمنوا بها أو يطمئنوا إليها مهما يكن حظه من السذاجة . وكيف يريدني على أن أؤمن بهذا الخبر الذي يزعم أن الجنون وقف يتحدث إلى ليلي وفي يده نار فأخذت النار تحرق برده حتى أتت عليه ، ونالت من جسمه ، وهو لا يشعر ؟ ثم كيف تريد على أن أصدق أن هذا الرجل جنّ وانتهى به الجنون إلى أن يهيم على وجهه ويستأنس بالوحش » والواقع أن شوقي قد أجهد نفسه في أن يجعل محور شخصية قيس عبقرية كشاعر يفتن الناس بشعره ، ويبدو قيس منسجماً حين تصوير هذه العبقرية محور شخصيته ، على أنه لم يبرأ تماماً من نوبات الجنون واستحالات الأخبار التي أصابت شخصيته بالضعف المسرحي ، وأخرجتها عن مألوف الحياة . وقيس ضعيف يبالغ في وصف ضعفه الشاعر ، ويمد حين يوصف بالجنون ، فهو مهما نال منه العشق لا يضعف ضعفاً يدفعه إلى فعل ما نسب إليه . وقد انتقد الرواة هذه الصفات والحوادث التي رويت عن المصدر الأصلي ، واحتاط صاحب

الآغازي في إيرادها . وكان على هوق أن يفكر ملياً قبل إيرادها وجعلها محوراً لشخصية بطله . وكان من الممكن أن يكون المعلق في حدود العقل ، ويظهر بهذا المظهر في بداية المسرحية كما في قوله :

إذا طاف قلبي حولها حين هوقه . كذلك يطنى الفلك المنهل المنصب
وقوله عن تدابره بقول الشعر :

فما أشرف الارتفاع إلا صباية وما أهدد الأعمار إلا تدابوا (ص ٨)
وتمكن منه حب ليلي حتى رأى ملامحه فيما يرى من كائنات فيقول :

فسالي لا أحقق غير ليلي وإن كثرت السواد لدى هاهنا (ص ٥٢)
وكانت ليلي أسلم في تصويرها وأكثرت السجماً من قبس من ناحية ، وكذبوا آراء من ناحية أخرى ، وقد اتخذ لها المؤلف صورة واضحة في ذهنه ، ولو أنه لم يتمم في صبر أغوارها . على أنها اكتسبت ألواناً واضحة ، فهي فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لهواها وإخلاصها للتقاليد ، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر ، فتنسى هواها حين تمنى الفرصة للفصل في أمرها . وتنسى التقاليد حين تخلو إلى قيس ولا تراها العيون . ومشاكلها واضحة في أقوالها للناس . فتقول لابن ذريح :

أنا بين اثنين كلناهما التمسار لا تلحنني ولكن أعني (ص ١٤)
بين حرصي على فداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وصني
وتقول لابن عوف عن قيس :

إنه مني القلب أو منتهى شغله
ولكن أترضى حجابي يزال وتمني الظنون على سده ؟ (ص ٧٨)
وتستقر على حال بعد الألوان فتقول لقيس :

كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والام
طعنات بسكين من العادة والوم
وتقول لنفسها :

أبقيس وبني هوى عبقرى يسلب العقل من ذويه ويردى
علة البسد من قديم وداه ضاع فيه الرق وطار المفدى

ما صلاحه حين يقتل إلا من عفاف ومن وفاء بمهد (ص ١٢)
على أنها تحيا أمامنا حين تتنازعها الدوافع المتضاربة ، ويبرز الصراع النفسي داخلها ،
وهو قليل في المسرحية كما في قولها :

رباه ماذا قلت ماذا كان من ذنب الأمير الأرمحي وهاني
في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليلة الإحسان
قالوا انظري ما تحكين فليتني أبصرت رشدي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالسواوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان (ص ٨٢)
وعند ما يسير هذا الصراع إلى نهايته المحتومة تغير إليه بقولها :

قلبي من اليأس حين حل به أحس يا ورد أنه انصدما
المتحمي بالعيش منتفع ولن ترى يأساً به انتفعا
القدر اليوم والقضاء على حربك قيس وحربي اجتماعا (ص ١٢٢)
والمهدي صورة أوفر حظاً من عناصر الإنسانية من البطلين . وتحيا فيه صورة البادية
المتعمدة الجوانب . وهو مخرج يمثل تقاليد البادية ويحافظ عليها وبقدرها ، وعنه ورثت لبلى
صفاته ، على أن إنسانيته دأمة الظهور . فهو يحب قيساً رغمًا عنه ويقول له وهو في غيبوبته :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في ممرك
أراني شعرك الويل وما أروي سوى شعرك
كما لقد على العكره كلام الله للممرك (ص ٢٩)
وهو رؤوف بقيس يمنع عنه الأذى ويقول لقومه حين يريدون القتال به : —
لا — دم قيس دمننا لا تقربه يكفيه منا أننا نخفيه
ونصرف الأمير مما يطلبه (ص ٥٤)

ويقول في ذلك أيضاً : —

دم الود والقربى وإن كان ظالماً عزيزاً علينا أن نراه يسيل (ص ٧٣)
ويمطف على ابنته فيرد على ابن عوف حين يلومه على قسوته بابلته : —
أأظلم لبلى ؟ معاذ الحنان متى جارت فخرج على عاتقه (ص ٧١)

وبضحي هذه التقاليد ويندم على تمسكه بها بعد أن تموت ليل ويسبق السيف العذل .
ومنازل صورة لا بأس بها للنفاس ويكشف عن ذاتيته منذ البداية بقوله عن قيس : —

عدوي المبين وما بيننا ولا بين صاغيننا جفا
هام بليل وهامت به لقد كنت أولى بهذا الهوى
وإني لأبدي إليه الوداد وأخفي له في الضلوع القلى (١٨)

ويستمر على هذه الصورة في المسرحية حتى يلتقى حشفه ، محتفظاً بصفاته الرئيسية .
على أن تصوير الشخصيات مازال بسيطاً ، نسير فيه الشخصيات المواقف الشائعة العامة ولا ينفذ المؤلف منها كثيراً إلى ما وراء سطحها وعناوينها ، ولم يسمع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية . فلا نرى في قيس الماشق إنساناً خامساً ، أو في ليل إنساناً خاصة تميز كلاً بين أفراد النوع من عشاق البادية ، بل لا نرى فرقاً كبيراً بين هوى كليوباترا وهوى ليلي ولا تظهر في شخصياته تلك الخاصية التي نجدناها في « روميو وجوليت » لشكسبير من حيث نوعية التخصيص والتحليل ، بحيث ننفذ إلى ما وراء النوع من فرد خاص فنفس فيه كائناً حياً كالكائنات التي نعيش بيننا ، ونحتفظ بإنسانيتها في كل عصر . وأين قيس من روميو الشاب الخيالي الذي أحب في أول حياته لمجرد الفكرة ، حتى استقرت عواطفه فجأة حول جوليت ، الفتاة الساذجة التي تهوى فجأة ، وتحب حباً بسيطاً ساذجاً عنيفاً — ابن عدو بيتها — وأين تلك الصفة النوعية التي نجدناها في باريس من منازل ، لقد شغل شوق عن هذا العمق في التحليل والتعقيد الفني بالانصراف إلى الشعر ، غير مدرك لهذه الآفاق الواسعة البعيدة المدلول .

الحوار

وبينما حافظ شوقي على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الأغاني وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة ، حصر ابتكاره الرئيسي في التوجيه الغنائي للحوار ، وور: في المسرحية بعض شعر المتنوز ، إمّا بأصله وإمّا مشطوراً ، وإمّا استوحى منها فاحتفظ بروحها وأطاد صياغتها . وما زالت الإجابة الغنائية مثله الأعلى ، وما زال محور مسرحه نظم الشعر على نظام القصيدة شكلاً ومادة . بحيث لا يمكن التمييز بين ما ألقاه شوقي

من حوار وما اقتبس من شعر غنائي . فاللون الغنائي لون مسرحه بأجمعه . فن صور الحوار التي اقتبسها الشاعر من الأغاني ما قاله قيس :

أبى الله أن تبقى لحي بشاعة فصبراً على ما شاءه الله لي صبرا
رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلي تراءت لنا ظهرا
فيا علي كل رعداً هنيئاً ولا تخف فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصيذ وصارم حسامٌ إذا حملته أحسن الهرا
فأراعي إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه الثياب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم خمستها نخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وفي جوى بقاي أن الحرق يدرك الوترا

وورد في المسرحية على هذه الصورة في قول بشر عن قيس :

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلي تراءت لنا ظهرا
فقلت له يا علي لا تخشَ حادثاً فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
فأراعي إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه الثياب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم خمستها نخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا

ومن صور ما قاله المجنون لزوج ابلي يسأله عنها :

بربك هل ضحمت إليك ليلي قبيل الصبح أو قبلت فأهبا
وهل رقت عليك قروفت ليلي رفيف الأفحوانة في نداها

وورد في قول قيس في الفصل الرابع من المسرحية بصورته الأصلية ، ومن ذلك أيضاً

ما قاله قيس وورد في الأغاني والمسرحية قوله :

وأجهشت للتواجد حين رأيته وكبّر للرحمن حين رأيته
وأذريت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته فدعاني

وبما حور هوق في صورته الأصلية ، أو استوحى منه شعراً ، ما ورد في الأغاني على

هذه الصورة ، وهو من قول قيس :

إذا ذكرت ليلي عقلت وراجعت عواذب قلبي من هوى متشعب
وقوله : —

وداع دما إذ نحن بالحليف من منى فهبج أطراف الفؤاد وما يدري
دما باسم ليلي غيرها فكأنما أطار بلي طائراً كان في مدري
وورد في المسرحية في قول قيس : —

ليلى مناد دما ليلي نخف له نشوان في جنبات الصدر عريده
ليلى انظروا البید هل مادت بأهلها وهل ترنم في المازمار داود
إذا سمعت اسم ليلي ثبت من خبلي وثاب ما صرعت مي العنقايد (ص ٢٤)
وما ورد في كتاب الأغاني في قول قيس يصف ليلاه : —

وعلقها غراء ذات ذوائب ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين زعى الهمم يا ليت أننا إلى الموم لم نكبر ولم تكبر الهمم (١٢)
وورد في المسرحية على هذه الصورة ، كقول قيس يفرى ليلاه بالمروب من زوجها :
أخذنا وأعطينا إذ الهمم ترنمي وإذ نحن خائف الهمم مستقران
ولم نك ندري يوم ذلك ما الموى ولا ما يعود القلب من خفقان (١١٤)
وما ورد في الأغاني على هذه الصورة قول قيس في يائته : —

أراني إذا سلبت عمت نحوها بهجي وإذ كن المولى ورائيا (٦٨)
وورد في قوله في المسرحية يصف هواه : —

إذا الناس طهر البيت ولوا وجوههم تلت ركني بيتها في صلاتيا (٥٢)
وتبين هذه الشواهد الاتجاه الغنائي في الحوار في هذه المسرحية . وتعلل التصور
المسرحي في إدارته ، كما تبين بسبب البساطة في تحليل الشخصيات والبطء في تحريك الموضوع ،
وتبين المثل الأعلى الذي صمى شوق إلى بلوغه ، وهو التأثير عن طريق الحمر الذي يخاطب
ال عاطفة ، ويطرب بما يتشبع به من صفات موسيقية .

على أن الحوار قد زاد في المرونة في هذه المسرحية ، ولئن عثرنا في مواضع متفرقة على
استرسال في إنفاذ الشعر ، يبرره حيناً تنفيس قيس به مما يحول بنفسه ، وما يهر به من

حزن أو وجد أو يأس ، ولا يدره حيناً إلا أرضاء الجمهور الذي يجب صناع الأثافي كما في الأناهيذ التي تفقد لقاتها فتكون حشواً ممرحياً ، إلا أنه بشكل عام قد أتى أكثر اتصالاً بمواقف الموضوع ، وتطور حوادثه ، وأتى قصير البعور والأوزان ، قابل الآليات في الحوار الواحد ، ويمتثل على العيوب الغنائية بالغناء بدلاً من الإنفاذ .

ولا عجب أن بقيت هذه المسرحية من بين مسرحيات شوقي تمثل حتى اليوم . فوضوعها إنساني ، متصل بتاريخ العرب ، وعرضياتها بدوية طريفة ، وشعرها يستهوي النفوس ، ولو لم تبلغ بعد عمقاً في التحليل واتساعاً في لوحة التصوير ، والتعقيد في سبك الحوار ، وإدارة الحركة المسرحية في شكل أزمة واضحة تتطور نحو المأساة من داخل نفسيات المسرحية . فقد شغل عنها شوقي — على ضرورتها المسرحية — بالحوار وإنشاد الشعر الذي متصل بالشخصيات ، وإنما تكون الشخصيات والحوادث وسيلة إليه . وبلغ التوفيق بين هذه العناصر المسرحية والأدبية غاية في ما شق شوقي في هذه المسرحية .

على أنه لا يجب المبالغة في تقدير قيمتها ، فزال مسرحية العشاق التي كتبها شكسبير ، والحوائل التي سميت حدوث هذه المأساة ، تضع أمامنا صورة لما قد ترتفع إليه مسرحية تمثل هذا الجانب من الحياة . وقد كان شوقي شاعراً غنائياً انتقل إلى المسرح ، وكان شكسبير ممثلاً اتصل بالمسرح من بداية حياته . ووفق كل منهما بقدر ما هيئت له ظروف الحياة من نجاح .

على أنه من الواضح أن هذه المسرحية تقدمت في منجها الفني تقدماً كبيراً على منهج مصرع كليبواترا . وإفنا لنعثر فيها على مناظر يكثر بها الاستعراذ الغنائي ، وأغلبها في الفصل الثاني من كل مسرحية ، كما نعثر على حشواً لا يعير المسرحية حذفه ، كنظر قيس والجن في بداية الفصل الرابع . والمنظر الذي يتحدث فيه قيس مع شيطانه في نهاية الفصل الخامس ، والجزء الذي يلتقي فيه مع غفراء ويدور الحديث حول الدبيحة . وبذلك يتطور الموضوع تطوراً سائماً لا يحرفه . ويمكننا حينئذ أن نلصق بين المناظر صلة ، وفي الحركة مربعة ، دون أن تفقد المأساة كثيراً من قيمتها .

وينبغي أن نغير إلى مناظر مسرحية تتجمع وتفرق في ثنايا المسرحية ، وهي مناظر

قوية التأثير لدولها الإنسانى الدائم ، وتكثر عند لقاء قيس بليلى ، إذ يجتمع فيها — إلى قوة الشعر والموسيقى قوة الحسنة المتقدمة ، وإدراك الجمهور للحائل بين قيس وليلى ، فيمضغ على هذا اللقاء صورة حريئة ، ومثل هذا المظهر منظر متكرر أيضاً حين يلتقي قيس بليلى في ديار بني ثقيف ، ويكشف القناع عن قلبيهما فيه صحن مما يجدان ، وما زال الجمهور يشمر أيضاً بالحائل بين الشخصيتين ، ويزيد التوتر نظراً لخطورة هذا اللقاء في الحال العدائى الذي توجد فيه الشخصيتان .

وتبدو في هذه المسرحية أولى بوادر شعور حقوق بلوازم التأثير المسرحي ، وأحسن الطرق إلى الوصول إلى نفوس الجمهور . تدل على ذلك مناظر الصراع من نفسي داخلي وحسي خارجي . وتكثر مناظر الصراع النفسي في نفس ليلي وقيس ، وتزيد من حيويتهما حين تصطدم في نفسيهما الأهواء ، كما تفعل ليلي حين تخبر بين قيس أو ورد ، فتخار ورداً مطبعة صوت عقلها ، ثم تندم ، ثم ينبعث صوت قلبها المكبوت بعد ذلك فتنفث ألماً في تصوير صراع ما زال في أولى صورته الفنية ، وصغرى تطوره فيما بعد في آمال وصنوده أيضاً في نفس ليلي حين يجرها قيس في نهاية الفصل الرابع فاضطرباً فينتهي بها الصراع إلى غايته المحتومة وهي الموت .

ونرى صوراً من الصراع الحسي عند ظهور منازل ، وكشفه عن خبيثة نفسه ، ونرى استمراراً لهذا النزاع مع امتزاجه بثمك مسرحي لجهل قيس به ، حتى يبلغ غايته في الفصل الثاني ، حين يحاهر منازل به ويلقى حتفه نتيجة له . وصغرى صوراً لهذين النوعين من الصراع في مسرحية حقوق التالية ، وهي قبيز ، بعد أن مهد لها المؤامرات في هذه المسرحية . وصغرى صورة له في مسرحية حقوق التالية وهي علي بك الكبير . لا سيما في المناظر التي يجتمع فيها مراد وآمال .

ولكن هل غير حقوق نواة مسرحه ؟ وهل صار الحوار نتيجة للتعبير عما يحول في نفوس الشخصيات ، أم لا يزال يدفعها ويجرها إلى نهاياتها ؟ أغلب الظن إن الشعر ما زال رائد حقوق الأول . وإنما صمى إلى توفير شخصيات ذات ملامح عامة لم يسع إلى تفصيلها ، والتعمق في تحليلها ، وما زالت غايته الشعر الجسد الأخاذ ، ولم يحكم حقوق توضيح الأزمة ومفاجأة الجمهور بها بعد أن تنطور تطوراً نفسياً دقيقاً .

على أنه قد اتجه إلى ذلك في هذه المسرحية التي فاجأ فيها بشر قيساً بخبر موت ليلي ، ثم تسجل موت قيس بعد ذلك بعض التعجل .

الفصل الرابع

فميز

لم يكن حظ هذه المسرحية من النجاح والتوفيق في التأليف والاخراج ما بلغت من ذلك المسرحيتان الأولى والثانية . فقد أُنقذ المسرحية الأولى ، وهي مصرع كليوباترا - على عيوبها - الاناعيد الفئائية والشهرة التاريخية ، والموضوع ، وبعض المناظر التي تدور حول مقابلات العشاق وأحاديث المواطف ، ونجحت المسرحية الثانية لاندماج العناصر الفئائية في الموضوع المسرحي إلى حدٍّ كبير ، وتطور الموضوع تطوراً فاق تطور الموضوع الأول من الناحية المسرحية .

بينما ظهرت أما كن الضعف في منهج غوق في هذه المسرحية ، وأُغلت من يده زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الخشوف في المناظر والحوار وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الفئائي ، وانعدمت الصفة المسرحية إلى حدٍّ كبير ، رغم استعانة الشاعر برجال المسرح والمخرجين على إصلاح عيوبها - وترجع أهم أسباب هذا الاضطراب في المسرحية إلى اختيار الموضوع أصلاً ، فهو في احتمال احتيالاً على تصوير مأساة قبيز حيث يدير فيها دفعة الحوادث من انتصاره لانتصاره . فيحدث في سبيل ذلك التواء في الحوار ، وانعدام في التطور المنطقي والسيكولوجي بين أجزاء الموضوع وبين الشخصيات .

وأكثر فصول المسرحية اضطراباً هو الفصل الأول . إذ يملن فيه خطبة قميز لابنة فرعون ، وتتقدم نيتيتاس لتفدي نفسها بلادها ، وترضى بالزواج على أنها ابنة فرعون لتدفع عن مصر شر المعجم . هذا في المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيبارك رجال قميز الخطبة ، وفي المنظر الثالث يرى رجال وفد قميز في مصر الترف والضعف ويتعهدون عن آثار

مصر ، ثم يحتفي بهم رجال فرعون ، وتكشف لنا نيتيتاس عن دافع آخر يدفعها للتضحية بنفسها ، وهو حبها للبائس لتاسو والتعاطف في هذا الزواج مهرباً .

يتخلل هذا العرض العام ما يشتت انتباه الجمهور عن متابعة الشخصية الرئيسية والموضوع الرئيسي ، فيرى أمامه في المنظر الأول نوبت وتيتاس وتاسو وفرعون ، ثم يعرض أمامه في المنظر الثاني مجموعة أخرى من الشخصيات ، ويعرض أمامه مناظر مختلفة للرقص والغناء ويكثر فيها الحديث عن الطعام ، ووصف الآثار المصرية وسحرها ، وغير ذلك من أحاديث جانبية تلمح على تطور الموضوع الرئيسي ، فالمؤلف قد استرسل في تحليل البيئة الخارجية ونسي شخصيته الرئيسية ونرى في ذلك عيباً وهو الشاعر الفنان الذي يرى في الشعر غاية ، ويضحى في سبيله بمطالب المسرح الرفيعة الأخرى من تحليل نفسي يكون فيه الشعر وسيلة ، ولا بد من إزالة ما في هذه المناظر الثلاثة من حشو حتى يستقيم الموضوع ، وتضح فيه بوادر الأزمة ، وبقتصر الحوار على إظهار رفض ابنة فرعون الذهاب إلى فارس ، وعزم نيتيتاس على إفتدائه وطنها بنفسها ، ورفعها فوق ما بينها وبين تاسو ، فذلك يقلل من قيمتها الوطنية ، ويحط من شأن تضحياتها بنفسها ، ويحذف ما جعل به عروقي عادة فصله الثاني من حشو غنائي وموسيقى ورقص ، فهو لا يساعد على تطور الحركة المسرحية بشكل مرضٍ .

ونرى نيتيتاس في الفصل الثاني في قصر قبيز في مدينة سوس الفارسية ، تستعيد في بدايته الملكة حبها لتاسو ، ثم تسرد حداثاً يمهّد لدخول فانيس ويبين عزمه على خيانة مصر ، ويدخل قبيز وقد اكتشف حقيقة الملكة ، ويحابه قبيز الملكة بفانيس ، فتدخل من الإنكار إلى محاولة منعه عن غزو مصر ، بالوعيد تارةً وبالرجاء تارةً أخرى . ويدخل رسول يعلن موت أمازيس فرعوناً القديم ، وتولية اسماتيك مكانه . وبذلك صار الغزو أمراً واقعاً لا مفر منه .

ليت الأحداث والحوار ارتبطا بهذا التطور المباشر للأمر ولم يتخلله استرسال وحشو قصد به الإسهاب والتأويل والإطناب حيث مست الحاجة إلى الإيجاز والتركيز . وقد كان من الأصح لنيتيتاس أن تصير شخصيتها محوراً الوطن وفدائه ، ويحذف الجزء الذي تستعيد فيه حبها لتاسو فهو مشتمل ومطعن ، وضار أكثر منه نافع ، إذ يقلل من قدر

التضحية في أعيننا . ولعله من الأصح كذلك حذف الحشو الذي يدور حول ألوان الطعام والشراب الذي تناولته الملكة ، وهو غير لائق بشخصيتها ومكانتها ، ولا يناسب المقام الذي يدور فيه . وبذلك يتطور الموضوع الرئيسي وتتجلى أزمته .

ويعرض في بداية الفصل الثالث من المسرحية مناظر متعاقبة مفككة عن الموت ، تفرض فرضاً من الخارج على الشخصية والتاريخ والموضوع إرضاء لعوطف المؤلف الوطنية وعواطف الجمهور ، ولإنهاء المسرحية بطريقة ما ، رغم قصرها عن بلوغ الغاية الفنية الرفيعة . وفي المنظر الأول تلقي نقرت بنفسها في النيل نادمة على أنانيتها القديمة ، وفي المنظر الثاني يتحاور بعض الفتية العابثين مع عجوز لعوب ، ويتحدثون عن ظلم جند القرس للمصريين بعد الفتح ، واغتصابهم للممتلكات وانهاكهم للحرمات . ثم يظهر قبيز ويحضر أمامه أسرى الثوبة ، ويفك وثاقهم فيرقصون له ويغنون : فيوزع عليهم الهدايا . ثم يؤتى أمامه فرعون مكبلاً ، ويدور بينه وبين فرعون حوار يكشف عن شعاعة فرعون ، وينور قبيز بالتدريج فيأمر بقتل فرعون ، ويحضر تاسو أمامه وتدخل نيتيتاس فتعجب بانقلاب تاسو الى بطل وطني . ويفرح تاسو حين يسمع ذلك ، ويأمر قبيز بقتله ويطن فانيس بعد ذلك بمخنجره ، ويتبعه بقتل شيخ فارس سأله الثاني ، ويأمر باحضار أبيس ، وينور لرؤيته ، ويطنه بمخنجره أيضاً ، ثم يبلغ جنونه ذروته فترقص أمامه أهباح قتلاه ويختلط عليه الأمر فيطعن نفسه ويوت ، ويندب أهل فارس قبيز . ويندب كهنة مصر أبيس .

وعيوب هذا الفصل هو اعتماده في التأثير على سائلة الأحداث المثيرة التي تملأ المسرح بالقتلى ، دون اتصالها اتصالاً منطقياً بالتطور النفسي للشخصيات والحوادث في بداية المسرحية . فكيف تطورت نقرت وتاسو من الانانية إلى حب الوطن ؟ وكيف ظهر فرعون الجديد أبيس ؟ — لا توجد حلقات هذا التطور ، ولعله من الخير أن يحذف حديث قبيز عن نيتيتاس واستنجاهه بها فهو مقتل وقبيز في نشوة جنونه .

وقد أحدث هذا الاضطراب في الموضوع اضطراباً في الشخصيات والحوار تناقضاً في الأفعال والأقوال . فنيتيتاس الوطنية الخلصة في بداية المسرحية تقول عن قبيز :

صدقت ننا هو زين الشباب إله القنا قمر الذهب

إذا غلبت في القتال الملوك وفي السلم عزٌ فلم يغلب
يسيطر كالشمس سلطانها على مشرق الأرض والمغرب
ولكن متى ياتنا دلت بنات المراءين بالأجنبي (ص ١٩٩)
كيف ينسجم هذا الحوار مع قولها عنه « نمر الفرس الخشن » (ص ٥٣) وقوله هو
عن نفسه « أنا وحش أنا غول » (ص ٨٨) ؟

وكيف يدور بين الملكة والوصيفة حوار عن الطعام بعد أن يفرعها حلمٌ تقصُّه على
خادمتها ؟ - تقول الوصيفة بعد أن تقص الملكة حلماً الرهيب :

رؤياك يا سيدتي من تقصها مؤولها
نالتك من عشاء أمس ثقلة وبيلة
فتقول الملكة : ماذا أكلت مع قبير وما قدم له ؟

الوصيفة : كان العشاء ملكتي مائدة محمله (ص ٦٣)
ونصف ألواناً من الطعام لا يصح أن تثير فضول ابنة فرعون ، فقد ذاقته مثله وأهوى
منه ، مما ورد وصفه في بداية المسرحية . ثم إنها قد شهدت وأكلت منه ، ومن المستبعد
أن يطيب لها الاستماع إليه وهي مشغولة البال بحلها الرهيب .

وكيف يتفق عزم فيثيثاس على التضحية بنفسها في سبيل وطنها في بداية المسرحية ، لتدفع
عن مصر شر المعجم ، كما في قولها لفرعون وابنته : -

أتيت أفدي بنفسي البلاد وأدفع عن مصر شر المعجم
فإنك أن ترفض يزعفوا كزحف القذائب ونحن الفهم (ص ٥)
وتذكر في بداية الفصل لتفريت : -

أموت قدمد إليك وإلى الوادي يده
وقد كفى مصر البلاء والخطوب المرعدة
وكفى من ربوعنا نار الجحوش الموقدة (ص ٤)

ثم تنبأ بعد ذلك في نهاية الفصل بالهزيمة التي لا ريب فيها فتقول : -
أفتي بنت فرعون فما يزهو بك السكر

غداً تذرّو رياح الفر من موتاك ما تذرّو
غداً يصبغ من عط لسط بالدم النهر
غداً يهتك عن أربا بك المهراب والستر
فما تاسو وفتيان كتاسو في الحى كثر
همو النحل وإن هابوا اتقائي وأنا الزهر
(ص ٥٠)

ويظهر هذا التناقض أيضاً في أقوال الوفد الفارسي ، فيقول أحدهم في بداية المسرحية

عن خطبة بنت فرعون لقمبيز : —

خطبنا إليهم أمس بنت مليكهم فا كان إلاّ الاحتقار جواب
وأهفق أهلها وقالوا حمالة دحاها إلى الوكر السحيق غراب (ص ١٤)

ويدور بين رجال الوفد الحوار الآتي : —

الأول : أعلمتم ماذا يردد في القصر ؟ وماذا يقال همساً ووحياً ؟
الآخر : أمازل أنت ؟

الأول : بل سمعت حديثاً إن يكن مفترى فاذا عليا
آخر : إنه يهذي دعوه كاذبٌ لا تسمعوه
آخر : ما الذي زخرف

الثاني : . . . ألق كذبة الأجيال فوه
يزعم الملكة نفريت إبنة الملك أمازس

ترفض السير مع الو فد إلى أقطارقارس (ص ١٧)
آخر : ما خطبه ما يدعي امض بنا لا تسمع

آخر : يقول فرعون مصرأ لم يرض قبيز مصرأ
الثاني : من أمازيس ما الأميرة ما مصر ؟ أي الأرض من بقمبيز يهزا
أهذا خبر يروى ؟ غي أنت والله
أنحت القبة الزرقا من يسخر بالفساد

وكيف يتنبأ رجال الوفد في بداية المسرحية بالغزو المقبل ، الذي يبني عليه على اكتشاف

قمبيز لحقيقة نيتيتاس ويقولون في بداية المسرحية : —

أحدم: فا أنت سوى جنة هي الخلد وطيفه في الخلد
 يهب عليها غداً طاصف من الفرس أنى تمشي حصد
 ثالث: صدقت أبا الفرس قلت الصواب غداً يعصف الفرس أو بعد غد (ص ١٧)
 وهل يتفق الحوار الذي يدور بين أتباع قبيز وموقف ينور فيه قبيز ويفتك بمن حوله
 ولا يطمئن أحد منهم على حياته؟ ويدور موضوع هذا الحشوعن الضمير بين اثنين :-
 رسم : وأين منزلة الضمير ؟ .

حيدر: . . . موضع من الجسد
 أنظر هنا يا رسم القلب وما هنا الكبد
 وما هنا الضمير بين القلب والكبد عقد
 رسم: هنا الدجاج والحمام ما هنا بلا عدد
 حيدر: والبطة والاوز والحمام والدند
 وكل ما تشرق أو تخطف من هذا البلد

فهذه الأحاديث لا تتفق والمواقف التي تقال فيها، وتسبب تضارباً في الشخصيات التي
 تفوه بها، إذا أضفنا إلى ذلك أسوير شوقي لمرعون كغاصب للعرش بشكل لا يناسب كرامة
 الملوك، وتصويره لابنته بصورة الفتاة الآنيّة، وتأسو بصورة الضياع الوفاء في بداية
 المسرحية، وتغييره لهذه الصور في نهايتها حتى تمشي وميوله كشاعر بلاطي شكلاً لاروحاً،
 وتصويره لأفراد الشعب بهذه الصورة الهائلة، أمكننا إدراك بعض أسباب سقوط هذه
 المسرحية بعد تمثيلها لأول مرة، وأمكننا إدراك دوافع النقد العنيف الذي قوبلت به من
 النقاد المعاصرين، وقد انصب معظمه على تصوير عيوب المسرحية من الناحية الأدبية والقومية.
 فأخذ عليه الأستاذ عباس محمود العقاد مأخذ أدبية هي اضطراب النظم في فم الممثل
 الواحد في الموقف الواحد، والتصرف في وور أسماء الاعلام، والتجاوز في الفصل والوصل
 والهمز، والتحقيق والمقصود. هذا من الناحية الأدبية. أما من الناحية التاريخية
 فقد أخذ عليه في شيء من العنف غير قليل، الخروج على بعض حوادث التاريخ، وسوء
 تصوير حياة أهل مصر القديمة (قبيز في الميزان ص ١٦) .

أما عن العيوب الأدبية فن السهل الاحتذار لها بأنها ليست عيوباً بالمعنى الدقيق،

إذ يتمسك الناقد بالشكل في صياغة الحوار دون جوهره . وليس من الخطأ أن يتلوّن الحوار تبعاً لتغير العواطف الجياشة في نفس الشخصية ، بل إننا نلوم شوقي في مسرحياته الأولى على تمسكه ببحر واحد ووزن وقافية واحدة ، في حوار دأور اندر ، باسم لشارل دوايف متباعدة متعاقبة ، على أن يبحث عن وسيلة تكسب هذا التغير في الشكل وحدة في الجوهر العام ، فالحوار في المسرحية وسيلة لا غاية : وسيلة إلى التعبير عما في نفس الشخصية ، وزيد بها أن تكون وسيلة رنة طيبة لا جافة صلبة . وجبذا لو لم يقتصر شوقي على ذلك في تلك الأسطر القليلة التي أحصاها عليه الناقد ، واتخذها أسلوب مسرحه طامة مع تهذيبها ومحاولة اتحاد البحر وحدة الحوار دون القافية ، مقارباً بذلك الشعر المرسل في الأدب المسرحي الغربي . وربما أدى ذلك إلى التخفيف من وطأة النزعة الغنائية وإلى توجيه مسرحه في اتجاهه الصحيح .

وأما عن تغير صور أسماء الأعلام والقصر والمد فلا لوم على كاتب يفعل ذلك لضرورة فنية . فاللغة وسيلة تتكيف للضرورات الفنية الشعرية بشكل لا يؤدي بها إلى الإيهام . اما عن الخروج على حوادث التاريخ العام ، فقد ذكر أن الشاعر غير مقيد بتفاصيل التاريخ ، وإنما مطالب بتحقيق روحه العامة ، ويتنكر في حدود الحوادث البارزة من الحوادث الأخرى والشخصيات ما يساعده على إبرازها في صورة فنية خاصة . ومقايصنا فيما يذهب إليه من تحليل وتلميل هو الصدق المسير لمنطق الحوادث والطبيعة البشرية واحتمالات سلوكها ، ورأينا ورائده في ذلك القلب البشري الذي يتدحس إلى جوانبه وبحال نوازعه ويؤلف منها وحدة منسجمة حية . فالقن فن لأنه لا يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً ، وإنما يبرزها في صورة فنية بها من الابتداع والخيال أهواء غير قليلة ، وإنما يخضع خياله لمنطق الحياة في صورها وأشكالها ، بحيث تبرز لنا الصورة الفنية وكأنها قطعة من الحياة فنية مصفاة من الفوائس .

وإذا طبقنا هذا الكلام على الحوادث التاريخية والمسرحية في قميز ، تجاوزنا عن الكثير مما أحصاه الناقد في أخطاء المسرحية ، على أننا نأخذ على المؤلف الانتماء في إبراز صور الانتصار في نهاية المسرحية ، فهي صور تبدو غير طبيعية أمام الجمهور المسرحي . كما نأخذ

عليه عجزه عن فهم حياة الشعب التي لم يتقن معرفتها وصورها . وتتفق مع الناقد في قصور الشاعر عن إبراز نواح وطنية قومية كانت بين متعته وبصره فيما لديه من حقائق تاريخية . فلم يؤيد التاريخ ، ولم يستلزم خروجه عليه ضرورة مسرحية فنية ، ولم يسع إلى ذلك وهو يبرز صوراً وطنية قومية ، بل إن ما نسبته هوقي إلى مصر وأهلها من فرعون وابنته وشعبه وحاشيته هو صفات الضعف والليونة ، ولم يكن المرتزقة من الجنود اليونانية في جيش مصر فقط ، وليست هي سبب الهزيمة . وإنما كانت في جيوش الفرس أيضاً . ولم تكن مصر ضعيفة كما صورها هوقي ، وإنما يذكر التاريخ ، ويذكر الأستاذ العقاد ناقد هوقي ، أن دارا أراد غزوها فأحجم عن ذلك لقوتها ورغم انضمامه لأعدائه وحين أراد قبيل ذلك أعد لغزوها عدة عظيمة ، فجعل لكل فارس مصري ستة من فرسانه ، وأتى بأسلحته ومقاتله . على أنه احتال رغم ذلك في دخول مصر ، فوضع في مقدمة جيشه ما قدمه المصريون القدماء من حيوانات . ولم يصبر المصريون على حكمه بعد الفتح وإنما قاموا بثورات عديدة وكافوا الفرس طويلاً حتى استقلوا . بل حضر دارا الأول بعد قبيل إلى مصر وسعى إلى التقرب منهم وقتل واليه لغلظته ، وبني معبداً لآمون ، واشترك في موكب الحزن على أبيس هذا من ناحية وطنية المصريين .

أما من ناحية الشخصيات الوطنية فقد فاض التاريخ القدماء لأحسن المصري بالملح التي اشتهر بها أهل مصر والفكاهة التي وصفوا بها . ولم يقتل وهاب رع ولم يكن صافيه . ومن السهل معرفة سبب تهاون هوقي في إبراز هذه الصور ، إذ لم يحس الوطنية المصرية بشكل قوي يجعله يرى المصري الخلال الدائم في كل العصور .

وكان من الممكن معالجة أمر قبيل وجعله نواة جيدة للمسرح لا بهذه الصورة المازرية المجنونة التي تنصرف على المسرح نصراً شاذاً غير متوقع ، عن طريق تحليل أقره التواريخ وأغمار إليه الناقد المشوق وهو إدمانه على تناول الحفر . وعن طريق هذا الإدمان يمكن تحليل نوبات الصرع والجنون التي انتابته ، حتى إنه قتل صافيه ليثبت لقومه أن يده لم تصبها الرعدة بعد .

ولم يثبت ثبوتاً قاطعاً إلقاء المصريين لروس حية في النيل ، فقد أنكر هير ودوت ذلك

وأشار أن المصريين رمزوا إلى ذلك بتأثيل من الطين، ووجدت أمثالها في متابريهم ومدافنهم وكان حربياً به أن يدافع عن تلك الخرافة لا أن تقرر نقيضها لتضجبتها بها، وكأنه أضر من حيث أراد أن ينفع.

* * *

على أنه لا ينكر أن المؤلف قد أتقن جهداً كبيراً في تأليف هذه المسرحية فهي أول مسرحية يؤلفها ويعتمد فيها على التاريخ وحده، ويستقل بنفسه إلى حد كبير وبينما كانت أمامه مسرحية لشكسبير استوحى منها في مسرحية مصرع كلبوبارة في المناظر والشخصيات والألوان العامة، وبينما كان أمامه كتاب الأغاني ونظم المجنون فيه يستعين به على سبك تطور الحوادث وتأليف الحوار وإدارته، اعتمد في هذه المسرحية على ما اكتسب من خبرة في المسرحيتين الأولى والثانية، وما اكتسب من خبرة بعد اتصاله بالتأثيل والممثلين والمخرجين فأنت المسرحية في ثلاثة فصول أكثر فيها الحشو والاستطراد واختلط الحوار واختلطت الشخصيات في أماكن هتّى، وحاول الشاعر إبراز صورة ترضي الشعور القومي فأخفق، إلا أننا ندس في ثنايا تلك العيوب بعض محاسن وتقدماً في أسلوب تأليف الشاعر، وخطوة تميز تكيفه بالمسرح، وبداية شعوره بألوازمه ومقتضياته الخاصة، فبين هذه الصور المضطربة مناظر منتظمة متفرقة تقوم على الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات، وترتفع إلى درجة ما من السمو، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي مربع متشبع بالحركة.

ومن ذلك صور الصراع بين نيتاس وقبيز في فارس. فهي متقدمة تقدماً ملحوظاً على صور الصراع في مجنون ليل بين منازل وزياد، وتتصف بصفة طبيعية ميزت الصراع بين لبل و ابن أعوف، وهو صراع يجمع بين العفة الحسية والعقلية، بين صراع الجسم وصراع العقل. ويقسم بسمة حزينة تجعله أعمق في النفس أرباً مما يتعلق به من نتائج تتصل بالمأساة الأصلية. ومن ذلك أيضاً صورة الصراع بين قبيز وفرعون وهو صراع عقلي يجذب انتباه الجمهور ويتصل بنفسه ويعمق فيه تأثيره. ففيه صراع بين القوة الظاهرة

والكبرياء المهزومة . وهي صورة لا تخرج على ما انصف به فراغت مصر من كبرياء واعتزاز بالنفس :

كما أن المفاجأة الأخيرة في المأساة تمثل تمثيلاً مسرحياً ، ولا تلخص تلخيصاً ، أو توصف وصفاً فندس تطور قبيز — رغم خشونة وصف هذا التطور — نحو المأساة ، ولا نكتفي بسماع الشعر ، وإنما نرى صوراً لنفوس إنسانية تتصل بنفوسنا على المسرح ، وتلك خطوة كبرى في تقدم فن شوقي المسرحي . وقد مهد لها في مجنون ليلى بوصف التطور النفسي الذي طرأ على ليلى في المسرحية السابقة حتى وصل بها الصراع إلى تخنيم نفسها . دون أن نرى أو ندس ما يحدث بين الفصول من أحداث هامة . يجب أن تمثل أمام الجمهور وذلك صميم الفن المسرحي .

ويجدر بنا أن نشير إلى الجانب الفكاهي في مسرحية شوقي فقد قام معظمه في مصرع كليبوباترا على فكاهة لفظية تدور بطريقة مصطنعة بين شخصيات محترفة . مثل أنشو المضحك ، وزينون المعجوز ، وقام معظمه أيضاً في مجنون ليلى على قصص يدور بين ابن ذريح وبشر حول أخبار قيس . ويرز الجانب الفكاهي في هذه المسرحية من طبيعة الشخصيات بصورة ضعيفة . فتثور الفكاهة بين الفتية والمعجوز . فالمعجوز تحاول إغراء الفتية بحبها وتزعم محاولة بعض الناس إغراءها ، ووصفها بما ليس فيها ، والفتية يعابثنها ويسجرون منها . تلك صورة نراها حولنا وتكرر كل زمن ، وهي في هذه المسرحية بصيغ من فكاهة الشخصية تستشكل صورتها وتبلغ غايتها في المسرحية الأخيرة وهي « الست هدى » .

وهذه المسرحية تمثل مرحلة الانتقال من طور إلى طور في فن شوقي الذي لم يؤت فسحة من الوقت للتطور الواضح . وتقف هذه المسرحية بين مسرحياته الأولى التي وضحت فيها السمات الفنية وضوحاً أفسد الشخصيات وتطور الموضوع المسرحي ، بحيث يكتفي ، ما يجب أن يمثل على المسرح وراء الستار ، وينشد على المسرح ما كان يجب أن يكتفي ، وبين مسرحياته التالية التي يبرز فيها الحركة المسرحية على المسرح فتتمثل الحوادث تمثيلاً ، ولا يكتفي بوصفها وإنفاذها ، وتحيا فيها الشخصيات إلى حد كبير ، فنحس في قلوبنا عواطف

ونوازع لنفسها حية تتردد في جوانبها الآمال والآلام وتصلطم بينها الأهواء ، وتبرز فيها صفات البيئة ، وتتمازج بها أمزجة خاصة .

ولكن هل يتخلص شوقي في النهاية من عيطان الغناء ؟ لقد بقيت رواسبه في هذه المسرحية : فما زالت عنايته بالنظم رائدة الأول ، وغايته الأخيرة ، ولا ترى في الشخصيات عمقاً نفسياً ، وليس الحوار وسيلة للتعبير عن العواطف الدقيقة للنفس البشرية ، وأما اكتفى شوقي في ذلك بوصفها بأوصاف عامة وعناوين عريضة في عمر خلّاب ممعم بالاستطراد الغنائي ، ولم يتعمق شوقي كثيراً في داخل هذه النفوس وإلى ما وراء هذه العناوين .

وبينا اتسكأ فيها في بعض المواضع على مواقف طرقها في مسرحياته السابقة كواقف العشاق ، كئاسو وفقرت ، وقاسو ونيتيتاس ، بعد أن جرب ذلك بين كليبوباترا وأندونيو ، وحاي وديلانه في المسرحية الأولى بصورة بدائية ، ثم توسع في مسرحيته الثانية ، وأفاض في وصف المواقف الغرامية بين قيس ولبل ، وصارت وحدة التأثير في مسرحيته وصنرى في هذه المسرحية بوادر جديدة للتأثير المسرحي في مسرح شوقي ونواحي أكثر جودة من الناحية الفنية ، تبرز بسهولة طبيعية ، وهي ازدواج الصراع النفسي مع الصراع الحسي ، وشيوع النوع الأول ، واتقان المفاجأة والتحكم المسرحي والتطور المنطقي والنفسي للحوادث ، وصنرى هذه المناظر في « علي بك الكبير » و « عنتره » على أن في هذه التجربة المحاضرة بوادر تصوير مثل هذه المناظر ، ففي موت قبيز مفاجأة غير طبيعية التطور صنراها أكثر اتقاناً في نهاية علي بك الكبير و « عنتره » . وفي قبيز صور من الصراع صنراها أكثر تطوراً في آمال ، وصنراها واضحة السمات بين عنتره وأهل عبلة وخصومه .

وفي بعض مناظر هذه المسرحية قوة وانسجام في الحوار ونظام في تحليل الشخصيات ، وخلو من الحشو والاعتماد على الشعر في التأثير وحده ، فترى في المسرحيات

القادمة تطوراً أكثر انتظاماً للشخصيات والحوادث ، وخطوها من المشو إلى حدّ كبير
وصنرى اعتماد الشاعر — إلى جانب الشعر — على وسائل المسرح العامة .
وقد كان لعنف النقد الذي قوبلت به هذه المسرحية تأثير محفز على الشاعر ، فاستنهض
عزمه للإجادة والتحريب من حديد ، بل والتحريب في تأليف أنواع أخرى غير المأصاة
الفنائية فيما بعد ، كما في « أميرة الأندلس » وهي تجربة في المسرحية النثرية ، وفي « الست
هدى » وهي تجربة في الملهاة الفنائية . وإن في ضيق المدة التي تعنور فيها فن المؤلف
المسرحي لشاهد على ما لاقى من جهد ، وما تجشّم من عناء .

الفصل الخامس

على بك الكبير

أو دولة المماليك

تتفوق هذه المسرحية على المسرحيات السابقة من النواحي التمثيلية ، فقد قلَّ فيها الاستطراد والحدو إلا في مواضع اقتصرت فيها الشخصية في التعبير عن عواطفها ، وذلك في مواضع قليلة من المسرحية ، كما يحدث حين يشكو علي بك من خيانة أعوانه له ، وتتردد آمال بين الواجب والهوى . وقد برزت فيها ألوان الشخصيات الى حدٍّ لم يظهر في المسرحيات السابقة ، وانسابت الحوادث انسياباً طبيعياً ، وتاورت ناعوراً متصلاً ، تخللتها عناصر مسرحية تؤثر في الجمهور بالتشويق والتحليل والمفاجئات والتحكم في حدود الاحتمال الطبيعي لاسياق . ومرجع ذلك إلى أسباب أهمها أنها مسرحية أعاد كتابتها الشاعر في الأعوام الأخيرة من حياته حين ألف للشرح . وقد أشار مترجم حياة الشاعر الى هذه الاطادة الثانية المسرحية في كتاب (اثنتي عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء) الاستاذ أبو العز . وثانيها العناية التي بذلها الشاعر في مؤلفاته الجديدة التي ألفها عقب تقديم مسرحيته السابقة . وثالثها أنه قدمها الى اللجنة في مسابقة عامة لاختيار أفضل المنتجات المسرحية كما ذكر في مقدمة مسرحيته . ورابعها أنه وفق بالصدفة الى موضوع يناصب العرض المسرحي دون تغيير أو تبديل جوهر في الموضوع التاريخي .

وتذكر المراجع التاريخية كيف تغلب علي بك الكبير بذكائه ومهارته على غيره من المماليك وكيف استطاع أن يكون هيخاً للبلاد عام ١٧٦٢ ، وكيف أعلن استقلال مصر عن الأتراك عام ١٧٦٩ ، واتخذ لنفسه لقب المملطان ، ويذكر التاريخ كيف قوَّى نفسه باتحاده مع والي عكا ، وكف أرسل حملات استولت على اليمن وجدة ومكة ولبه جزيرة العرب . وحين انتهى

فتح سوريا عام ١٧٦٩ أرسل أحب أتباعه إليه ، وهو محمد بك أبو الذهب مع جيش لفتحها وأراد بذلك أن يأمن على سلامة ملكه وملك خلفه والي عكا من السلطان . وقد نجحت هذه الحملة ، واستولت على غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ، واستولت على دمشق بعد أن حاصرتها . على أن الأتراك استطاعوا أن يكسبوا بالسياسة والدهاء ما فقدوه في الحرب ، واستألوا إلى جانبهم محمد بك أبا الذهب ، ومنشوه بتوليته على مصر ، ففادر محمد بك سوريا إلى صعيد مصر ليستعد لمحاربة علي بك . واستطاع أن يجتذب إليه الكثير من أتباعه . وسافر علي بك إلى حليفه والي عكا ليجهز جيشاً يسترد به ملكه — على أن محمد بك أبا الذهب دس له في الطريق من دمه وأسره فات في الأسر بعد أيام سنة ١٧٧٣ ثم صار أبو الذهب شيخاً على مصر من بعده .

وبنى شوقي مسرحيته على الجزء الأخير من هذه الحقبة . فبدأ بحياة أبي الذهب لملي بك وانتهى بوفاة علي بك وانتصار أبي الذهب .

وفي الفصل الأول يظهر علي بك ويتزوج آمال بعد أن يعجب بإبائها وشتمها . ثم يضطر إلى الرحيل إلى الشام ليعمد عدته لمحاربة أبي الذهب ، تاركاً زوجته الجديدة حتى يعود ظافراً . ويدخل مراد بك الشاب ويحاول إغراء آمال فتصده عنها . ويكتشف مصطفى والد آمال أن مراداً ابن له قد باعه من قبل ، ولكنه لا يسوح بسرّه ، وإنما يكتفي بإمداد مراد عن ابنته .

وهذا الفصل سليم من الناحية المسرحية ، إذ تقدم فيه أمامنا الشخصيات الرئيسية ، وتوضح بوادر الازمات ، وينتهي الفصل بمفاجأة . ويتخلل الحركة فيه بوادر أزميتين ، تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام ، وتتصل الثانية بالموضوع الخيالي . ويندمج الموضوع التاريخي بالموضوع الخيالي اندماجاً يجذب انتباه الجمهور منذ البداية ، وتتخلل هذا الفصل بعض ألوان فكاهية لا تموق سيره وتمثلها المأخظة وجواربها ، ويعتمد معظمها إمسا على التلاعب بالانماط ، وإمسا على المنظر الخارجي والصفات الشاذة للشخصيات . ويتخلله أيضاً تشيد غنائي قصير لا يعطل سير العمل بشكل محسوس كما حدث في المسرحيات الساقفة رغم قيمته الغنائية الخالصة . وينتقل المنظر في الفصل الثاني إلى عكا حيث تحمل قيس — جارية آمال إلى علي بك خبر

انقلاب أعوانه عليه ، ومحاولة مراد الاعتداء على زوجته . ويحاول سميد الفتك بعلي بك بإيعاز من أبي الذهب فيفشل ، ويكشف لعلي بك عن حقيقة مجيئه ونوايا سيده . ويحاول قائد الأسطول الرومي التدخل في جانب علي بك . فيرفض علي بك الاستعانة بمن يخالفه في الدين والقومية . ويعد علي بك وحليفه الشيخ ضاهر المدّة وحدهما لغزو مصر .

وهو فصل سريع الحركة يعتمد في التأثير على المفاجأة ، ويحرص على التناوب الثنائي للتاريخ والخيال ، وتأثرهما ببعضهما . وتمتشي حوادثه مع روح العصر من محاولات الإغتيال ، والتعصب الديني والقومي ، كما تمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث . ويبدأ الفصل الثالث بمرض صور للحياة في عصر المهالك في مصر ، تقوم على القوضى والاضطراب والسلب والنهب واغتصاب الحقوق ، والفسد والخطيئة ، والسير في ركاب المنتصر ونسيان فضائل المهزوم ، ونعلم بهزيمة الشيخ ضاهر والي عكا ، ويظهر علي بك جريحاً ، فيكشف الياسرجي لمراد وآمال عن العلاقة بينهما ، ثم يموت ، ويعلم علي بك بهذه العلاقة قبل أن يموت كما يعلم بها أبو الذهب .

ولا تحدث الأزمة في هذا الفصل دون تمهيد لها في بداية المسرحية ، وإنما تتطور في نطاق الاحتمال ، ولو أن المناظر الأولى لا صلة بينها وبين التطور اللبقي للموضوع . وتحدث الهزيمة خلف الستار ، على أن العرض العام للفصول والمناظر يبين تقدّم شوقي الكبير في التأليف المسرحي ، وازدياد خبرته بوسائله ، ويمتزج بهذا العرض التحليل الإنساني للشخصيات ، ولو أنه لم يبلغ بعد عمقاً وغوراً بعيدين ، وإنما ينحصر في التحليل الذي يدور حول معاني تتصل بمعاني الشعر الثنائي التقليدي عن قرب أو بعد .

وما زالت الشخصيات المسرحية بسيطة التركيب والملامح ، وتتركب من الأهواء التي انصرفت بها الشخصيات المسرحية الأولى في مركب جديد . على أن لها ألواناً غير مختلطة أو متضاربة كما اختلطت وتضاربت في المسرحيات الأولى . ولعلّ رجوع ذلك إلى وضوح صورها التاريخية في ذهن المؤلف قبل أن يعمل فيها خياله .

فعلي بك بطل يجمع بين صفات نبيلة وعيب تنفذ منه المأساة إليه . وهو صورة متقنة منسجمة لأنطونيو وفرعون ، وهو أوفر من كليهما حياة أقرب به من التاريخ القومي من

جهة ، وصلاته بالتاريخ التركي من جهة أخرى ، ويتصف على بك بصفات النبيل وصفات الضعف ، وفي مقدمتها صفة الكرم .

فهو يقول لوكيله عن نفسه . —

أجل نحن أطمعنا الفقير ولم يكن له في قصور المترفين طعام
ونحن أهبطنا ابن السبيل ولم يكن يبل له فوق الطريق ادم
ونحن حضنا اليتيم فسمح دمه وآواه منا عسئون كرام
رأى الزاد مبذولا وفي كل ساحة يتامى قعود حوله وقيام (ص ٣٨)

كما أنه مصلح اجتماعي حاول إصلاح التعليم وبناء المستشفيات والملاجئ فيقول .

ونبني فركن للثقافة والمجاء يشاد وركن للعلافة يقام
ودار يواشى البؤس فيها ومنزل تداوى جراحات به وسقام
وزرق بالمجاء نأسو جراحها تقات على ساحاتها وتنام (ص ٣١)
على أن ذلك قد أدى به إلى أمرين ، أولهما فقر الخزانة ، فيقول له لوكيله :

إن الخزانة أصبحت بنذاك كالخجر الخرب
القضبة اقتضت وما قد كان من ذهب ذهب
رمضان راح بنصفه والنصف راح به رجب (ص ٣٠)

وثانيهما استغلال أتباعه لطيبة خلقه وانفراض أعوانه من حوله فيقول لبشير :

صبرت طويلا يا بشير فما جلا ولا زلل الصبر الجليل مصابي
ولو أن رزني بالغريب احتملته ولكن بأهلي نكبتني وعذابي
بطاردني في الأرض من دب في يدي وربي في حجري وشب بيابي
ومن طلب الدنيا بيأسي ومطوتي فلما حواها في يديه مطابي
ومن عفت أبنيه وأمر ركنه نصير هدي هظه وخراي (ص ٣٤)
وبكرر على بك شكاته في أحيان كثيرة من المسرحية ، فيتذكر انقلاب أعوانه عليه

فيقول لبشير :

ولكن أمور قد جرت وحوادث بنقلة دنيا أو تبديل حال

نخافني من كان عند إمارتي يصول بجاهي أو يعيش بحالي
وعق الذي ربيت في حجر نعمتي ووطأت أكتافي له وظلال
تألف أصحابي وألب هيمتي علي وأغرى بالحروب رجالي
لقد جئت بآن ليس لي فكأنا أتيت بأفمي من صحيح قلال
تفرق عني الناس إلا بطانتي ولم يبق حولي اليوم غير عيالي
سامضي وما عندي لهم إن تركتهم سوى قوت أيام وخبز ليالي
وقد زعم الناس الغنى في خزانتي أتى من حلال تارة وحرام (ص ٣٨)

ونكاد نرى شوقي خلف هذا الحوار ، ونلمس مدائحهم للدوك وإعاداته بأعمالهم بين ثنايا
سطوره ، ونرى فيه أصداء لشكاة أبطاله السابقين في المسرحيات الأولى ، فنرى فيه ألوانا
من شكاة أنطونيو وكليوباترة وحزنهما وأسفهما على انقلاب الحظ ، مع أنه — على عيوبه —
أقل اصطناعا وتكلفا من الصور الأولى للحوار ، وما زالت به بقية محاولة استنارة العاطفة
عن طريق الشعر ، وما فيه من استرسال وإطناب في إنفاده ، لزيادة التوتر المسرحي .
ونكاد نرى في تطوره صفات النجم الآفل ، فهو يشعر بالثاقمة وهي تدنو ، وبه صفات
من الخلق العربي الشهم الكريم ، والمطف على من حوله . فقد رفع آمال من مرتبة الإماء
إلى مرتبة زوجة الوالي . ولعجب منذ البداية بشخصيتها الابية ، ذات الروح الوثابة التي
تأبى أن تعامل معاملة الرقيق ، فتقول لعلي بك :

سيدي غير هأننا بك أولى هذه السوق لم تلق بمجلاك
نعتري النفس أو تباع على الأرض ولم يرض في السماء الملاك (ص ٢٤)
وهي جريئة صريحة لا تخشى أن تقول لآبيها أمام الوالي :

قف ، أنت عبد المال يا أباي تلقي البريء لأجل المال في النار
لا سيدي . لا . أبي . لا تذكرنا فلست مخلوقة للبائع الغاري (ص ١٧)
وهي فتاة ذات كبرياء وأتفة تقول لمراد حين يعرض بها كرقيق :

سيدي من عيت ؟ قل لي بمن عرضت ؟

أعني المليحة الحسناء فيقول مراد :

ف تقول له . سيدي إننا حراث ما زلنا .

أمام هذه الصفات لا يملك علي بك إلا أن يعجب بها ، وسيقول لها :

للك الله يا آمال أنت كبيرة وكل كبير النفس سوف يسود

فداؤلك نفسي هذه نفس حرة وهذا إياه ما عليه مزيد

ولا يملك إلا أن يتزوج بها .

على أنهما يتحركان في بيئة قويت فيها عناصر الشر والخديعة ، وتعددت فيها رسائلهما .

فترى في أبي الذهب واليا يعرف كيف يصرف الأمور بالدهاء والخداع حيناً ، وبالمال حيناً

آخر . وهو رجل واقعي عملي لديه الغاية تبرر الوسيلة ، وهو يقابل في ذلك علي بك الذي

أبى لاسترداد ملكه — الاستعانة بقائد الأسطول الروسي وليس هذه الصفات في

مواقف كثيرة يظهر فيها . فيقتل ملوك ملوكاً آخر أمامه لسبب تافه فيقول له :

لا ترع قد كان من حزب علي كفيثنيه فقول اليوم ما كان يلي

هيا احملا جنته هيا اذهبوا بالرجل

ومخادع والي عكا ويراوغه فيتظاهر بالعمو عنه إعجاباً به ، بينما يدور له في الخفاء وسائل

التخلص منه ويعلم صاهر ذلك منه ويقول :

ذلك الغدر والماليك فيهم من قديم الزمان غدر وختل

وتبرز من صور الشخصيات صورة لاوفاء والجرأة — حتى ساعة الهزيمة — في شخصية

الشيخ صاهر والي عكا . فهو مجاهر أمام الوالي الذي ظفر بقوله .

أمروني ولو بقيت طليقاً .

محمد بك : ما القدي كنت صالماً ؟

فيقول له : كنت تبلو

كيف أبني اللواء حول خليفي وأرم الصفوف إذ تضمحل

وتتحرك إلى جانب هذه الشخصيات صور أخرى لشخصيات ثانوية كالجلاب والمناظرة

والجنود ومراد ووالي عكا ، وقد مست مساً خفيفاً أبرز طبائعها العامة إبرازاً طفيفاً لم يحرمها

قدراً ما من الحياة .

وصحب تطور الحوادث والشخصيات حوار يتصف بالصفة المسرحية في معظم أنحاء المسرحية ، سيما في المواقف التي يطمش فيها الشاعر إلى قوة تأثير الموقف والشخصية ، فيصير الحوار تعبيراً سهلاً طبيعياً لا كلفة فيه . على أن رواسب الاتجاه الغنائي ما زالت تلوح في بعض أماكن الحوار التي يحاول فيها المؤلف أن يضفي على خطورة الحادثة وعدة انفعال الشخصية تعبيراً غنائياً رقيقاً ، فيقوده إلى المبالغة والاسترسال ، ويظهر التكلف والحشو ، ويكشف شوقي المسرحي عن شوقي الشاعر الغنائي بشكل واضح . وسنجد صوراً لهذا الاسترسال بعد أن نتجاوز الأغنية الأولى التي يغنيها عشاق ، وفيها يذكر بلاده وهي تبدأ بقوله :

كوخ وراء الجبال مكلس بالجليد
والنشد الآخر الذي يغنيه حين يعقد علي بك آمال ويبدأ بقوله :

(ص ٢٩) غداً يعقد للوالي على الحسناء آمال
فهما صورتان للزعة الغنائية الصريحة ، في مسرحيات شوقي ، ويتضمنان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والعاطفة ، وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ، ولا يتصلان بتطور الحوادث أو صفات الشخصيات أو يساعدان على تقدم حركة المسرحية ، فقد عرفنا أن شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر ، وتأثر بعلم الجمهور إلى مجمع الغناء واتبع مزاجه الخاص . على أننا سنلاحظ فيها قصراً وخفة في الأداء واتصاله - إلى حد ما - بالموضوع ، لا يظهرها بمظهر التكلف .

ونصل بعد ذلك إلى صور هذه الزعة في حديث علي بك قبل أن يبارح قصره ويبدأ بقوله : —

سلام على قصر الإمارة والغنى واخوان سلطاني ودست جلالي (ص ٣٧)
فهي قصيدة طويلة كرر فيها المؤلف ما قالته الشخصية ص ٣٧ وص ١١٧ من المسرحية ، وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة خلوها من الحركة المسرحية ، بحيث تتعب الممثل في الأداء وتنقل على أجمع الجمهور . ولنلاحظ أن وزن هذا الحديث ومورته هي التي اتخذتها كليبواترة لحديثها الطويل قبل أن تنتحر وعن طريقة يحاول الشاعر إثارة جو الحزن والأسف

من طريق الفهم ، لا عن طريق الحركة المرحية وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً .
على أن مثل هذه الاحداث لا تفيح وتكثر في هذه المرحية ، كما شاعت وكثرت في
المسرحيات الاولى ، وقلت بقدر واقتمعت على الاحداث السريعة الحركة ، المتصلة بالشخصية
والحادثة ، وتشعبت بالحيرة واكتسبت صفة طبيعية ، رغم طولها أحياناً فتقول آمال لنفسها
بعد أن طردت مراداً .

ويح لي ويح قد فسوت عليه وتجاوزت في المروءة حدي
ما الذي استوجب الأمير وما أذنب حتى رددته شرّ رد
ويح قلبي يحبه . كذب القلب وبعداً لحب إلف بعد
فهي إنسان طبيعي ، ولم يحاول المؤلف تجريدتها من تنازع العواطف ، ولم يحاول أن
يصورها بصورة مصطنعة تتمشى مع قواعد الأخلاق ، ففي الحياة قد يغرينا الشر كما
يغرينا الخير .

وآمال فتاة تزوجت بشيخ ، ويحاول مراد غوايتها ، وهو فتى جميل . على أن طائفتها
الخلقية تنور لهذه الفكرة ، فتقول لنفسها :

هو مستهتر مثني على حجراتي وتنامي أمانه الزوج عندي
لا . بل القلب هفله بمراد هو هفلي من الحياة وقصدي
رب مالي أحسن نحو مراد شغفاً زائداً ولوعة وحيد
وحناناً كأنه رقة المشق حري في دمي ولحي وحلدي
وتتضح في هذا الموضوع صورة للصراع بين الهوى والواجب ، حتى تتغلب فيها
طائفة الواجب فتقول :

لا ورب الجلال والحق آمال ارجعي للصواب آمال حدي
أنت من أمة تصون حمي الزوج وتقضي حقه وتؤدي
ربي لا تجعل العلاقة إلا من سلام إذا التقينا ورد
رب إن السلاء مني قريب وأرى حفرة وأخشى التردّي
رب لا تقض أن أخون علباً كيف أهوى على هوى الزوج عندي (ص ١٨)

بل شعر المؤلف أن تغير العاطفة يستدعي تغييراً في التعبير ، فيصبغ عزمها وتصميمها بصبغة خاصة يتغير فيها الوزن والقافية ، فتقول أمل في نهاية الحديث :

لا . لا . رويدك يا أمل لا تنبي على الأمير ولا تجزبه طغيانا

واحى حى الليث في أيام غيبته إن الأباة تحوط الغاب أحيانا

أما هو الزوج يرعى حق غيبته وتحمل الحرة الفضل له هانا

لقد أقامك في عرابه ملكاً لا تجعلى الملك المهدي هيطانا (ص ١٨)

ولستطيع أن نلحظ هذا التردد بين العاطفتين يتكرر بطرق مختلفة في الحوار ، وكأنما شعر المؤلف بقوة فأطلب فيه بعض الإطناب ، وسرى في هذه النزعة في النهاية صورة أبرع من الصراع في نفس ليل بين الهوى والواجب ، فقد صبقت صورته الأولى في شكل بدائي في كليبوترة ، وهي موزعة بين أنطونيو ومهر في أكشيوم ، وسرى فيها حرصاً من المؤلف على جعل النعصر الخلقى المثالي يتغلب في النهاية.

ونلحظ مثل هذا الصراع في نفس علي بك في مواضع خاصة ، فينور في نفسه صراع بين الضمير والواجب ، وبين العاطفة والشهوة إلى الإلتزام حين يقابله قائد الأسعول الرومي ويمرض عليه خدماته . فيقول علي بك لنفسه :

مالي قعدت وتركيا مقهورة والروس حولي يخاطبون ودادي

أسطولهم بيدي وقائد ممي سأصيب جندي عنده وعتادي

لا يا علي ، رويداً في الغضب ، إئتد ما تلك خطة حكمة ورهساد

ماذا جنت مصر علي وأهلها إن الجناة علي م أولادي

وفيه تتضح ملمات الصراع المابق وتطوره في المسرحيات الأولى ، وفيها لا يكاد هو في محس بوجوده رغم تنازع عاطفتين قويتين متناقضتين في نفس أنطونيو وفي نفس كليبوترة وفي حديث كل منهما قبل الفصل في أمر نفسه وإقدامه على الانتحار ذكر لوطن يغزل جانب الواجب ، وذكر لاجيب يمثل جانب الهوى . وقد ورد الصراع بشكل بارد متتابع لا حرارة فيه ، رغم وجود فرصة نادرة لتمثيله ، وإثرائه بالتصاير الجانب الإنساني العاملي ، أو الانتحار على أنه مهروب من هذا الصراع ، فيجئ المنظر وتحيا الشخصية .

وإننا لنرى كيف تقل بيوت الحوار وتتحرك بسرعة ، وكيف يتجزأ البيت الواحد أكثر من ذي قبل مسيراً بذلك منفق الحوادث ، ومنطق الشخصيات فتقل العناية باستكمال جوانب الحوار والبيوت والقفائية ، وإيراد التفصيلات والمبالغات المصطنعة ، واهتراك أكثر من شخصية واحدة في الحديث في المنظر الواحد ، وتنوع المناظر في الفصل مع وحدتها العامة ، وعدم تفكك أوصالها . ونرى فيها مفاجآت تتوزع في ثنايا المسرحية بشكل لا يخرج على المحتمل والمناسب ، كما في محاولة سعيد اغتيال علي بك ، ومنظر مقتل ميمش بك ، وكما في المفاجأة الكبرى حين يكتشف مراد علاقته بآمال ، وفيه تحمل الازمة التي عقدت في بداية المسرحية ، وفي ثناياها عرض الموضوع التاريخي .

على أنه من المناسب للتمثيل حذف حديث لا يحتمل أن ينشده جريح يودع الدنيا ، فعلي بك الكبير قد جرح ، وهو مشرف على الموت ، وليس من المحتمل أن يخاطب مراداً خطاباً فلسفياً عن أسباب ضعف المليك وحاجتهم إلى الاتحاد ، فذلك شوقي يبرز من بين شخصياته سافراً . ويحاول أن يستخرج العظة من التاريخ تشبيهاً مع أسلوبه الخاطي . ولكن هذه العظة لا تتضح إلا بعد تطور الحوادث وبعد انقضاء زمن طويل . وربما كان من المناسب حذف منظر الجند في عكا في بداية الفصل الثاني ، ففيه يستمرضون الحرب ومضارها وفيها يبرز المؤاف سافراً أيضاً . وبدع شخصياته تتحدث حملاً لا يتصل اتصالاً رئيسياً بالموضوع ، وهو أقرب إلى الخلق منه إلى منظر من المسرحية .

على أن هذه المسرحية تبين تقدماً في فن شوقي المسرحي ، من حيث وجود عناصر المفاجأة والتهكم المسرحي ، وتطور الموضوع من عقده إلى حل ، ووضوح ملامح الشخصيات وصمود الحوار ورواقته ، وتمدد لوحة الشخصيات . فإذا أمعناها في التمثيل بعد أن مثلت لأول مرة عقب تأليفها ؟

يرجع ذلك إلى اختيار الموضوع من حقبة لا تتصل بتاريخنا القومي اتصالاً قوياً دائماً ، إذ يعرض أمام الجمهور صفحات عصر مملوكي ، حكام مصر فيه أجنب عنها ، وتعرض أمامهم ما استلزم تصويره في العصر من ولاة يتنازعون على الحكم من أجل الحكم ، ولا يتصلون بالشعب المصري اتصالاً قوياً . فقد كان ذلك نصيب محمد علي الكبير بعد ذلك

ببضع عشرات من السنين . وعرض المؤلف أمام الجمهور صوراً لبيع الرقيق وشرائه ، وصوراً للنهب والسطو والخيانة والقتل . بل صور المؤلف الشعب تصويراً غير صحيح ، إذ صورته بصورة شعب جاهل يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم ، رغم ما أصدها إليه من خير . ويكاد يجمع مؤرخو هذا العصر على أنه كان عصر هدم واستنزاف ، لا عصر بناء وإصلاح في تاريخ مصر . بل لا يقارنون به عصر آخر من تاريخ مصر في نزعة الهدم لآزعة البناء . وقد اقتصر شوقي على تصوير الملوك والحكام والقادة دون أن يمنح إلى تصوير حياة الشعب فيصور نفسه وآلامه وآماله ، ولكن حكم على ذلك منفساً شوقي وحياته . ولو عاش بين الشعب كما عاش حافظ إبراهيم — معاصره — لتغيرت وجهات نظره ، وأصبح لنا الاطلاع على مسرحيات من نوع آخر ، ولأقبل على التأليف إقبال المندفع من داخل نفسه ، تدفعه فكرة ، وتسيره عاطفة صادقة عميقة ، ولأنتج لنا مسرحيات تحمل طابع الحاررة والفيوض .

على أن الباحث لا يسمع إلا أن يرى في هذه المسرحية مناظر جذابة تمثذب الجمهور وجودة فنية تقدمها على المسرحيات الأولى . ففي نهاية الفصل الأول يرى الجمهور بوادئ الأزمنة بوضوح ، وتطورها السريع في الفصل الثاني ، وحامها في نهاية الفصل الثالث ، فلا يرتخي توتر اهتمامه بمتابعة المسرحية . ويرى فيها تقدماً فنياً في مناظر مهد لها في مسرحياته الأولى ، فيجتذب اهتمامه مناظر الصراع بين آمال ومراد ، وقد سبقه نظيره في مصرع كلبوبارة بين هيلانة وحاني ، وبين قيس وليلي ، ويدور الصراع حول حب يعترض سبيله حائل قوي . ويجتذب اهتمام الجمهور منظر الصراع بين علي بك وصعيد حين يكاد علي بك أن يقضي على خصمه ، وقد سبق هذا المنظر نظيره في المسرحيات الأخرى ، فهناك صراع بين قيس أو على الأصح زياد تابه وبين منازل ، وبين ابن عوف وبين آل ليلي . ويجتذب انتباه الجمهور الصراع الأكبر بين علي بك ومراد بك ، ويتوقع الجمهور انقلاب حظوظه وتمتج المفاجأة الكبرى في النهاية بنوع من التهمك المسرحي . إذ يعلم الجمهور بالعلاقة بين مراد وآمال ، بينما تجهلها الشخصيتان المسرحيتان ، وقد سبقه نظيره في مصرع كلبوبارة ، حين تتحدث كلبوبارة إلى أنوبيس عن حظوظ ألفا ونيو والجمهور ويعلم الجمهور أنه قد انتحر ، ولا

المرة في "مجنون ليل" ، من يتحدث بشر إلى قيس ممزباً وهو بجعل أن ليلي قد ماتت ،
بينما يعلم الجمهور ذلك . على أنه قد خط هذا الصراع بمهارة تقدمت خطوات على قدرة
الشاعر في المسرحيات الأولى .

بل إن المسرحية لتترك في نفس الجمهور معنى أعمق ، ومدلولاً أبقي أثراً ، فقد يتصارع
الخير والشر ويتغلب الشر أحياناً . وقد يفعل المال في النفوس فعل السحر فيشتري القلوب
والضمائر . على أن تلك القيم الخلقية لا تتحقق إلا في مجال اجتماعي خاص . وقد كان في المجال
الاجتماعي في عصر الماليك المضطرب ، ميداناً يجعل من الممكن تحقيق هذه القيم ، بل يجعل
منها المنزل الأعلى للناس .

فلئن طابت هذه المسرحية بعض العيوب العامة ، ففيها تقدم ملحوظ في فن هوقي
المسرحي .

الفصل السادس

عنتره

بين مجنون ليلى وعنتره وغوي صلةً روحية قوية . فالجنون — كعنتره — هاعر يسير كل منهما عاطفة الهوى . ويعتمد فنهما على الذل في جوهره ، ويعتمد كل منهما امتيازَه من البراعة في إنشاد الشعر . على أننا نلحس في المسرحية الجديدة عمقاً في التعبير العاطفي للشخصيات ، وإبرازاً لآلوان البيئة ، ووضوحاً لمعالمها ، واستجابة الشخصيات لهذه البيئة وفيها تخصيص يقابل العمومية في التعبير والاداء في المسرحية الأولى . وصنم في المسرحية الثانية حركة قد يبالغ في إظهارها الشاعر أحياناً ، وقد قلت الحركة إلى حدٍّ كبير في المسرحية الأولى . وموضوع المسرحيتين متشابه ، فهو صراع عاطفين مع حوائل . وبينما تهطم الشخصيتان في المسرحية الأولى لوجود حائل روحي قوي من التقاليد تهمسك به إحدى الشخصيتين ، وتقتصر الشخصيتان في المسرحية الثانية لعدم وجود هذا الحائل الروحي ، ويستطيع البطلان تحطيم الحوائل المادية المصمتة وهم آل عبلة . وصنم في حوار هذه المسرحية مرونة وتنوعاً وعمقاً لم نجد في المسرحيات الأولى .

وقد رجع هوقي ثانية إلى الأفاني يقلب صفحات البطولة فيه ، فاستهوى مزاجه كهاعر قصة شاعر آخر هو عنتره ، الذي اتصف بصفات البطولة ، وصار قطعة من الأدب الشعبي بلا نسج حوله من أقاصيص الشجاعة . واتخذ من عنتره بن هذاد الذي لقب بالنعلاء لثقه في شفتيه ، بطلاً لمسرحيته وبنى موضوعه على ما ذكره الرواة عنه ، من أن أباه احتاره لسواد بشرته ، ولأن أمه كانت حبشية ، وأبعد أمه أبوه ، ثم ادماه حين أغارت بعض أحياء العرب على بني عبس وأصابوا منهم ، واستاقوا إليهم ، فتبعهم عنتره في جمع من عبس . وقال له أبوه . كرت يا عنتره . فقال له : العبد لا يحسن الكرت ، وإنما يحسن الخلاب والعمر .

فقال له أبوه « كرت وأنت حر » : وقيل إن أباه أدامه حين أغارت عبداً على طي، وأصابوا منهم أنعمًا. فلما أرادوا الغنيمة قالوا لعنترة « لا تقسم لك نصيباً مثل أنصباؤنا لأنك عبد » وطال بينهم الخطب حتى كرت عليهم طي، فاعتزلهم عنقرة. قال « أو يحسن العبد الكر ؟ » فقال له أبوه « العبد غيرك » واعترف به وكرتوا فاعتنقذ النعم. واعتزله عنقرة بعد ذلك في حروب داحس والغبراء، وفيها أغار على بني بنهان، وأطرد لهم طريدة وهو شيخ كبير، وجعل يرتجز وهو يطردها. ثم تبعه وزر بن جابر النبهاني في فتوة، فرماه وقال : « خذها وأنا ابن سلمي » وتحامل عنقرة الرميعة حتى أتى أهله رمت : ويذكر البعض أنه مات في حرب مع طي، بعد أن سقط من على فرسه، واختبأ في دغل فرماه بعضهم بسهامه. وقيل إنه مات وهو في سفر حين هبت عليه ريح من سيف فأصابته وقتلته. على أن هذه القصة قد امتلأت بما نسجه حوله خيال الأدب الشعبي من حوادث البطولة، وأنشد له المنشدون الرجز والقصر، وقصوا قصته في مجالس العامة. وصار مثلاً أعلى للعاهق الفجاج الغفيف البدوي الجريء .

واستجاب مزاج هوقي لهذه القصة، واتخذها موضوعاً لمسرحيته صوراً في ثناياها البادية الجاهلية، وحبابة الغارات والحروب والشعر والصيد. وصور ذلك في أربعة فصول، قسم فيها كل فصل إلى منظر، وكل منظر إلى عدد عديد من المشاهد التي تتغير تبعاً لظهور شخصية جديدة أو لتغير في الحوادث. وقد انتفع من هذا التقسيم في تنويع الحوار، وأقلع عن الاندفاع في تيار الشعر الغنائي والاسترسال فيه. ففي الفصل الأول يظهر عنقرة ويشكو هواه، ويمر عليه فتية من الحي يعلقون على شدة بأسه وضخامة جسمه، ثم يهتف هاتف بطلوع النهار، وتتشد فتبات الحي فشيء الصفا وهنّ يعلأن جزارهنّ. ثم يظهر صخر إنه يسعى لخطبة عبله، التي لا تريد بغير عنقرة بديلاً وتسوى صخرأ فتاة أخرى هي ناجية ويغير اللصوص خفاة على الحي فلا يتحرك عنقرة إلا حين يصل إلى مسامحه استنجااد عبله به، فيخلصها من أيدي اللصوص، ويشكو إليها هواه، ثم يدخل عبده حاملاً ما اصطاده عنقرة ثم يصطدم عنقرة بصخر فيدور بينهما حوار ينتهي بإصراف الأخير مهزوماً .

ويلقيه هذا الفصل الفصل الأول من مسرحية مجنون أبل، ففيه يتلخص الموقف،

وتظهر العوائق في حبل حب عنتره وعبله ، ويلبس الجمهور بأس عنتره وقوته الجسمية وقوة سحر بيانه . وهو فصل يحدث فيه التأثير بالوسائل المدرجة بعد أن افتتحت في المرحلات السابقة على الانقاد والتأخير ، ويرتفع الفصل نحو ذروة ثانوية يتوتر فيها ثم يحل ، على أن يترك العقبة الكبرى دون حل بعد ، ففيه مفاجآت ذاتية ، أهمها خطف عبله ومداخلة الحلي ، وموقف الشك الذي يقفه عنتره من الدفاع حتى يخف لنجدة عبله . وفيه حوادث تمثل تمهيداً حياً مباشراً بدل أن كانت تقص وتحمي من قبل . وقد تعرض المؤلف لتصويرها بصورة عامة في مسرحيته السابقة وهي « أميرة الأندلس » ولعله لمس قدرتها على التأثير في نفس الجمهور ، وشهد لها رجال المسرح الذين استعارهم بقوتها . كما عني بإبراز صورة البطولة في عنتره ، وهيات له الظروف التي يصير فيها محور اهتمام الجمهور .

وفي الفصل الثاني يخاطب صخر عبله بشكل جدي ، فيوافق أبوها على الخطبة ، ولكنه يشترط عليه أن يكون رأس عنتره صداقاً لها . ونستفاد عبله في أمر زواجهما منه فترفض بعنتره بديلاً . ويعرض أبوها على الفور بعنتره ، وفي هذه الآونة يظهر عنتره وقد صاق أمامه إبلاً كانت متجهة إلى ملك فارس . ويلقي عبله فيئتها هواه من جديد .

وفي هذا الفصل ، كما في مجنون ليلى ، يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وتبرز الحوائل ، وبصير نجاح البطلين مفكوك فيه . فيبرز منافس لعبله كما ظهر منافس لقيس ، على أن احتمالات نجاح عنتره وعبله في أمرهما قوية . فالبطلان جثمان على تحقيق هدفهما ، مهما قام في صلبه من حوائل . ومعظمها يزول أمام القوة الجسمية ، وعنتره كفء لأن يتغلب عليها . على أن فيه مناظر لم يكن هناك بد من تكرارها ، وهي مناظر لقاء عبله وعنتره ، وما يحدث فيها من شكاة . فهي مناظر متحدة متجانسة في شخصياتها وموضوعها ، ويحتمل المؤلف حتى تبرز بصورة مختلفة في أسلوب عرضها . ففي كلا الفصلين ينتهي المنظر بلقاء عنتره وعبله ، وبدليل محسوس على شجاعة عنتره وبأسه وصيده وغنمه .

ويبدأ الفصل الثالث بظهور عبله غيرى تفك في حب عنتره لها . ثم يقبل عنتره فيتحقق مما تجد وتقتنع هي بصدق عاطفته نحوها . ويحاول العبدان اغتياله ، فيصرخ فيهما دون أن يدبر وجهه إليهما ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر . ثم يظهر في الحلي منافس

آخر لعنثة ، وهو ضرغام ، ويطلب الزواج بعبلة ، فيطلب منه الأب رأس عنقرة صدافاً لها ، فيغضب ضرغام ويلوم والد عبلة على غدره . ثم يقابل عنقرة مقابلة الحر للحر ويكشف له عن غرضه ، ويحكي له مما دار بينه وبين والد عبلة ، ويحثكم عنقرة وضرغام إلى عبلة لتختار واحداً منهما ، فقرضى بعنقرة ، وتحدث طارة على الحلي ، وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل ضرغام ويقتل رستم قائد القرس .

وتبدو في هذا الفصل مناظر مكررة لجأ إليها المؤلف ليطيل في مسرحيته . فضرغام هببه بصخر ، وبلغ ما لاقاه صخر . ولا يفترق عنه إلا أنه عربي نبيل وخشم شريف . وهلك عبلة في حب عنقرة يبدو مصطنعاً قليلاً . ومنظر الصراع الآخر بين عنقرة وضرغام وجيوش القرس المفيرة ، منظر سبقته صورته حين خلس عنقرة عبلة من المغيرين ، واضطر إليه المؤلف اضطراراً ليضع نهاية لشخصية ضرغام ، الذي اضطر إلى قتله لعدم ضرورة وجوده في المسرحية بشكل دائم . كما يقتل قائد القرس حتى تنتهي قصة الأبل التي ساقها عنقرة . فهذا الفصل ليس بضروري جداً لتطور المسرحية ، وإن تنقص قيمتها إذا حذفنا ويبدو غير طبيعي أن يموت عبدة من صرخة .

ونعود إلى تطور الموضوع الأصلي في الفصل الرابع . وفيه تقام الأفراح لصخر في حي بني حاصر ، وتزف ناجية إليه على أنها عبلة . ثم يظهر عنقرة ومعه عبلة الحقيقية في نفر من قومه . ويكشف عن حقيقة الأمر . وتقوم بينه وبين الجمع مبارزة يتغلب فيها عليهم واحداً واحداً . ثم يرغم عنقرة صخرأ على الزواج بناحية ، فيتزوج بها غير كاره ، ويتزوج هو بعبلة . وبهذا تنتهي المسرحية .

وهذا الفصل هو الذي تحمل فيه الأزمة . والمفاجأة طيبة ، ولو أنه كان من المستحسن أن يمهّد لها بإظهار منظر يوضح ما فعله عنقرة ، حتى يستطیع مسايرة حوادث الفصل الأخير بشوق وانتباه ، لما فيه من نهك مسرحي . ويعلم الجمهور سلفاً بقوة عنقرة الخارقة في النزاع وقد تكررت أمامه صوراً كثيرة منه مما يجعله غير مدرك لقوته ، إذ فقد تنصر الجدة فيه على أن ما به من حركة ومناظر صراع وأفراح لا يفقده طرافته تماماً

والشخصيات في هذه المسرحية أكثر النجاسات ووضوحاً في الملامح من شخصيات

المسرحيات السابقة ، وصار الشعر فيها تعبيراً طبيعياً في كلام عنتره ، ولم تفسد الحركة المسرحية بالاسترسال الغنائي كما حدث من قبل . وفي عنتره صورة للنذل الأعلى للبطل في الجاهلية ، والمثل الأعلى الشعبي . فهو بطل ضخم الجسم ، مهول القوة إلى درجة خارقة . وهو فصيح ينفذ الشعر الذي ينصب في تيارين رئيسين أولهما الغزل وثانيهما الفخر . ويتصف بصفات خلقية أهمها النبل والمروءة والشهامة . وهو بطل قد تقدم كثيراً على بطل مجنون ليل ، وصار مركباً في شخصيته ومعقداً في عواطفه . وزال من قيس جانب الضعف ، فصار قوة وبأساً وشجاعة في عنتره وبقي منه جانب الانحلال لاهوى . وفيه بعض من حريز بطل الأندلس في أميرة الأندلس ، وهو صورة منه ، فهو بطل صراع وحرب وقتال . على أن قوته تبدو غير طبيعية في كثير من المواضع ، وقد بالغ المؤلف في وصفها وهول من شأنها ، فعنتره منتصر على الوحش والناس مهما كثر عددهم ، ومرخ مرة فقتل عبداً بعصرخته ، وتعمل عبلة إليه لصفات الشجاعة والبيان فيه ، فيقول لها .

ليت اقتناك لم يكن بشجاعي وبفضلها

أوليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلها (ص ٦)

وهاتان الصفتان هما محور شخصيته ، وتبرزان بوضوح في المواقف المختلفة التي يوجد فيها ، فقد اقتنست عبلة الكثير من صفاته ، وتأثرت به في الجرأة وقوة البيان ، وتظهر شجاعتهما حين تقابل اللصوص وتدافع عن نفسها ، فهي مسلحة بخنجرها دائماً ، وتقول حين يدهمها اللصوص :

خنجيري أين خنجيري اليوم مني هو ذا خنجيري تعال أعني

حط غفافي وحام عن قوس العزى ورد اللصوص عني (ص ١٧)

وتقول لعنتره حين يلقاها على قارعة الطريق وحدها :

ربي ممي وبمسييري تحتي وهذا السلاح (ص ٨٧)

وهي تعجب بعنتره من أجل هذه الصفات . فتقول له :

كل يوم يقال عنتره أردى كَيْسًا وقام عن ضرغام (ص ٣٨)

وانصوّر مثلها الأعلى في الزوج بقولها :

أريد أجلاً شديدة القوى وساعداً خفياً كجلود الصفا (ص ٧٢)
وهو مثل أعلى شعبي أيضاً ، وتقوم خطيبة في بعض العرب تدعوم للوحدة تحت لواء
عنبرة ببلاغة نادرة .

وهي تحتقر في صخر عكس هذه الصفات ، فتقول عنه لعنرة :
جبانٌ ذليلٌ جاء عبساً وماءها يمرض للإفك العذارى ويفضح
فهي صورة من ليل في حبها ، ولكن ليس فيها جانب تقليدي محافظ ، وكما يختلف
عنبرة عن فيس تختلف هي عن ليل

ومالك والداها صورة من المهدي الذي يتمسك بالتقاليد ، إلا أنه ينقعه ببله وحبه
لابنته ، ولا يريد أن يزوجه بمسد أسود جرياً على حنة التقاليد ، ويسمى القندر والقنك به
فيدس له المبدان ، وبؤلب عليه صخرآ ، ويحاول أن يؤلب عليه صخراماً . على أن صخراماً
صورة للبدوي الكريم الذي يعترف بمزايا خصمه ، وهو غفيف في حبه ، شعاع
يحترم عنبرة لمثل هذه الصفات ، وينازله منازلة الشريف والحريص ، ويدافع عن عنبرة في
غيته رغم أنه منافسه . ويقول لمالك حين يحاول إثارة غيته :

لم لا أخافه ؟ تخاف وترجى في الرجال الفضائل
وإن ابن هداد وإن ذاع بأسه فتى ملء برديه غفاف ونائل
... لا أنت حاصداً ولا أنا للنار الأكلولة حامل
أأحمد من يحبي الغفاف بماله ويأوي البتامي ظله والآراميل
أأحمد من لا يعصم البيد غيره إذا زحفت من أرض كسرى جحافل
أأحمد من لا يعصم البيد غيره إذا افتقرت تحت الملوكة القبائل ص ٩٧

وهو صريح يقول لعنبرة ببساطة عن مقصده حين يسأله :

« جئت أخاطبها » . فيقول عنبرة . « ما أجمل الصدق لم يلبس بالإنكار » (ص ١٠٢)

وحين ترفض حيلة الزواج به ، ويفار على الحلي ، ينصرف صخرام إلى ملاقة المفيرين
مع عنبرة وهو لا يكتم له حفيظة . وبلقي حفته في القتال .

وصخر صورة منافقة لعنبرة أو صخرام . فهو جبان ، وحين يفار على الحلي يهرب ، فيقول
في أحدهما :

الحياة الحياة النجاة النجاة

الفرار الفرار القفار القفار (ص ١٦)

ويخشى بأس عنتره فيقبل ناجية زوجها له وهو يقول :

قبلت يا ظم إن قبلت طامس

مرم بما شئت أنت هنا الأمر (ص ١٣٦)

ولقد انتفع عوفي بتلك الأقسام العديدة التي أدخلها في تقسيم الفصول إلى مناظر ، ثم إلى مشاهد صغيرة في تعريف الحوار . فزادت المرونة ، وقل الاسترسال الفني وظهور فيه لون الشخصية ، وعبر عن الموقف تميراً فيه حق في العاطفة وصدق في التعبير . فعنتره هاعر يتحدث غزلاً ونغماً أو يفيض هممه بالحمامة . وقد يجمع بين هذه الصفات جميعاً في مواضع . يقول عنتره في بداية المسرحية :

سلي الصبح عني كيف يا عبل أصبح وأين يراني نجمه حين يلمح

أفي خيمتي كالناس أم في بيوتكم أبت الخيام الشوق وهو مبرح

أقبل أطناب البيوت وديما تلفت من منهلة الدمع تسفح

أرى بوقوفي في ديارك راحة كما يستريح ابن السبيل المطرح

أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى ولم يدرب ما بأمره وأقارب ويمرح (ص ١)

أحبك عن الساري لكي لا يربكم وأقدي كلاب الحلي عني فتنبس

فيا عبل قد طال التناهي وظله متى بتدائنا الحوادث تسبح

إذا قارنا هذا الحوار من حيث صلته بالموقف والشخصية بخوار الأبطال ونحوها . لنفسها في المسرحيات الأولى ساعة الانفعال العام في . أسنا في هذه الأبيات تركيزاً في التعبير والتركيب وقوة الاتصال بهما أكثر من ذي قبل . ونرى كيف تنوع الحوار واتخذ صورة أخرى ذات وزن وقافية وموضوع مختلف ، يبين إدراك الشاعر لميوس الاسترسال في الحوار ، واعتماده على الشعر في التأثير ، دون أن يتصل بدواعي الموقف والشخصية . بل يحاول أن يخفي عجزه وراء سبيل من الشعر المتدفق الذي يجر من نفسه

أكثر مما يمر عن الموقف المسرحي . فيصعد عنبرة بعد حديثه إلى ربوة ويقول :

يا ليت حبك جبل لي حب القطاة لشكلها

أو حب قبرة الصفا لأليفها وظلمها

أو مثل حب نجبية مجنونة في غلها

ليت افتتافك لم يكن بشجاعتى وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنيلها (ص ٦)

لقد أثقل شوقي من طور الذاتية في التعبير إلى طور الموضوعية فيها ، فابتدأ في إبراز الصور كما تترأى لأنفسها ، وكما تستجيب لدواعي البيئة ، وتتلون بألوان العاطفة وتلك خطوة كبرى في تطور فن الشاعر منراها تبلغ ذروتها في مسرحيته الأخيرة . وعبر الحوار عن الشخصيات وألوانها ضعفاً وقوة ، وتجزأت بحوره وأوزانه وتعددت قوافيه ، ولم يعد الشعر متماسكاً بإيرادها متجانسة . وبتضح ذلك في المناظر العديدة في أنحاء المسرحية حيث تكثر الحركة ، كما في المنظر الذي يصور صفو اللصوص على خيمة عبلة ، ومواقف الصراع والنزال ، ونحن رأى المؤلف أنه لا مناص من حديث طويل ، احتال على ذلك بتنويع القافية والبحر . وفيه يسأل أهل عبلة عن مكانة صخر بين قومه قبل أن يتزوج عبلة يقول مالك . . —

مالك : أصيخوالي . أصاحبكم شعاع فعيلة تبغض الرجل الجبانا

أحدم : كليت الغاب إقداماً وكرا إذا اعتقل المهندس والسنانا

مالك : أصيخوالي . أصاحبكم جواد فعيلة تبغض الرجل البغيلا

أحدم : يكاد ندى يديه حين يحمي ينسى حاتم السمح المنبلا

مالك : أصيخوالي . أصاحبكم جميل فعيلة تبغض الرجل القديما

أحدم : ألم تره . ألم تنظر إليه . إذن لم تبصر الملك الكريم (ص ٥٣)

واحتال على إكسابه عنصر التشويق بإشباعه بالهكاهة التي تنبع من المبالغة في وصف خصال صخر ، وهو كما يعلم الجمهور ، من قبل يتصف بعكس هذه الصفات ، ولكن هكذا طبيعة الخاطبين . وسيتطور هذا الجانب الفكاهي ويتسع فيما بعد في المسرحيات الفكاهية .

وإذا نظرنا إلى الأنشيد الغنائية ، وجدناها تتلون بلون الموقف ، ولا توجد لها كما كانت من قبل ، في الفصل الأول يمد نشيد الفتيات حول البئر لظهور صخر وحديثه معهن وفي نهاية المسرحية يغنى نشيد في حفلة عرس . وأتت الأنشيد خفيفة لفظاً وتركيباً ، وسريعة في حركتها . ومن الممكن استغلالها في توضيح جانب من البيئة الجاهلية . ولعل الشاعر قد استباح لنفسه حرية التعبير والتصوير ، فلم يخضع لمراجعته ، وسمح لخيااله بالاجترار فلم يقتبس من شعر عنتره أو يتكئ عليه إلا في القليل ، وهو لا يكثر منه في هذا الشعر القليل الذي يأتي به . بل لم يعمد بضعة أبيات وردت في نهاية المسرحية في حديث عنتره وهي :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من درعي وتصبغ مشفري بالعندم

(واقعد ذكرك والرماح نوافل مني وبيض الهند تقطر من دمي)

فضيت اعتنق الرماح لأنها خطرت كأمر قدك المتقوم

(وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق تفرك المنبس) من ١٢٢

ونشبت فصول المسرحية ومناظرها بالمواقف التي تجذب الجمهور وتسار ذوقه ، وفي مقدمتها مناظر العشاق التي لم تكند تخلو منها مسرحية من مسرحيات شوقي ، فالحب عاطفة عامة مشتركة في النفوس ، بل يعتبر البعض أنها محور الحياة ودعائمها . وقد لامت يد المؤلف هذه المناظر في مسرحياته السابقة ، وازدادت خبرته بتصويرها فأكثر منها في هذه المسرحية . ويرتفع في هذه المناظر مستوى شعر البطل ، ويستمد شوقي الوحي فيها من قدرته الغنائية وخبرته بمطالب الغناء وأنشاد الشعر النزلي . ونفس في شعر عنتره صمماً وتخصيصاً لم نجد لها في شعر العشاق السابق . وتكثر فيها أيضاً مناظر الصراع ، بل معظم هذه المسرحية قائم على صراع حي خارجي ، وقليل من الصراع العقلي . وهو يتجمع ويتفرق في ثنايا المسرحية حينما يلتقي عنتره خصوصاً ، وحينما يريد الشاعر إظهار جانب الشجاعة والبطولة فيه . وقد قادت هذه المظاهر الشاعر إلى المبالغة والتهويل في إبراز هذه الصفة في البطل . فهو أبداً منتصر يفك بأعدائه ويتلاعب بهم كما يتلاعب اللاعب بقنعة اشطرنج . وقد اختفت الأزيمة إلى حد كبير في ثنايا الشجاعة والبأس الجارف ، ولا ندر الجمهور نقاق

على مصير البطل بعد أن شاهدته في منظرين من مناظر صراعه . وحبذا لو اقتضت هذه المناظر على المنظر الأخير الذي يصارع فيه عنقرة رجال فارس ويردي فيه قائدهم . ووجه اهتمامه قليلاً إلى تحويل الموضوع من تطور خارجي للحوادث إلى تحليل داخلي للشخصيات بحيث يلمس الجمهور فيه نوازع البطل من هوى وعزم يسير حركة الموضوع ، ويبرز الأزمة والحل ، ويمثل العمل تمثيلاً دقيقاً .

ولكنه هيطان الشعر الفنائي الذي كان يجتذب هوقى وهو يصور شخصياته وأحداثه فيصرفه عن التعمق في تحليلها ، وإكسابها صفة التخصص فيميزها بين أفراد نوعها ، وحداها إلى الغاية بمجودة الشعر فاقبل بنفسه أكثر مما اتحل بقلوب شخصياته . على أننا نأس في هذه المسرحية غاية ما وصل إليه فن هوقى في تحليل الشخصيات والحوادث ومدايرة الموضوع لطبائمه . وظهور ألوان البيئة فيه إلى حد غير شخصياته ووضح ملاحظها إلى حد كبير قياساً إلى أفقته في مسرحياته الأولى .

ولم تغفل هذه المسرحية مرات متعددة كما مثلت بعض مسرحيات هوقى رغم احتمال نجاحها أصالتها بالمثل العليا الشعبية وحياة العامة من ناحية ، وحدود عمرها من ناحية أخرى . وربما رجعت معظم أصباب ذلك إلى تطاير الأنواع خاصة من الممثلين وأنواع خاصة من الممثلات وأدوات كثيرة تتصل بالحياة العربية الجاهلية ، وأدوات تستعمل في مواقف الصراع المختلفة . وربما رجعت ذلك إلى تأخرها الزمني في المسرحيات التي ألّفها الشاعر . على أنها أقرب للمسرحيات العربية تمثيلاً للحياة العربية وفتوة المعيشة فيها . وتصوير مثلها العليا ، سواء من جانبها الاجتماعي ومثله العليا من قتال وشجاعة ومروءة ، أو جانبها الأدبي من إنشاد الشعر الرفيع . وبشعور غير عظيم في بعض المناظر والاستغناء عن بعضها يمكن لدخرج إخراج مسرحية جيدة متماسكة منسجمة .

الفصل السابع

أميرة الأندلس

مسرحية نثرية

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها هوقي نثراً . أوحى بموضوعها إليه - فيما يرجع - زيارته لإسبانيا عقب الحرب الكبرى الأولى حين نفي إليها . فبعد أن أُلِف مسرحيتين متصلان بالتاريخ المصري القديم : وهما مصرع كليوباترا وقبيز ومسرحيتين متصلتان بالتاريخ العربي وأبطاله الفراء : وهما مجنون ليل وعنترة ومسرحية متصل بتاريخ مصر في عهد المماليك وهي علي بك الكبير أتجه الى ذلك الركن العربي الذي وصلت إليه الحضارة الاسلامية . فكتب مسرحية نثرية عن الايام الاخيرة لبني عباس في أهلبلية قبل غزو المرابطين لها .

ويأتي ترتيب هذه المسرحية في التأليف بعد علي بك الكبير ، كما يضمها مؤرخه . وتدل الدلائل الأدبية بها على صحة هذا الوضع . فقد امتزج بالموضوع التاريخي في مسرحية علي بك موضوع غير تاريخي اتصل به وتطور معه وانتهى بعده . على أنه لم يندمج معه اندماجاً كلياً ، ويتصل بحوادثه اتصالاً وثيقاً إلا في هذه المسرحية . فقد سائر الموضوع التاريخي الرئيسي موضوع خيالي واندمج فيه وحرك حوادثه وأكسب نهايته صبغة تنمق ومجراه .

وقد حدا الشاعر إلى ذلك طاقته الخيالية الشعرية ، وسعيه إلى التخفيف من وقع الكارثة التاريخية . ويدور الموضوع الخيالي ، كما دار في مسرحية علي بك الكبير ، على طائفة الحب ومحورده لقاء المعاني وقيام حوائل تحول دون تحقيق آمالها حتى تنهيا ظروف اللقاء ويحقق

الآمل . بينما صار الموضوع التاريخي سيره الأصلي دون أن يحور فيه الشاعر إلا في نهايته الخيالية ، وقد اتصل الموضوعان ببعضهما اتصالاً موفقاً منتظماً خلال الفصول الخمسة التي تنقسم إليها المسرحية . ففي الفصل الأول تقص بئينة على أتباعها خطورة موقف أخيها في قرطبة ، وخطورة موقف أبيها في أشبيلية . كما تذكر قصة لقاءها بحسون التي التقت به في سوق الكتب . وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل المعتمد رسول ملك الاسبان لقمحه . وفي المنظر الثالث تزيل بئينة خضاماً طاراً بين أمها الزمكية وأبيها المعتمد ويقدم لنا هذا الفصل ، على تعدد مناظره ، الشخصيات الرئيسية ، ويلخص لنا الموقف ويبين بوادر الأزمت ، وبداية الاتجاهات التي ستتمجها الحوادث ، ونشعرنا بصورة من اليأس الذي يسود البلاط ، وتضيق من الآمل في حل هذه الأزمت . ويعتمد هذا الفصل على التصوير التاريخي لحياة الملك وأهله ، وانحلال ملكه وكرمه وفقرته اليائسة أمام ملك الاسبان فهو يقتل رسوله ، وهو يعلم أنه لن يستطيع مقاومته .

وتتضح أحوال المجتمع المضطربة في الفصل الثاني ، نرى فيه صوراً للحروب الداخلية والاضطرابات الاجتماعية ، نرى حريز بطل الأندلس ، وشقيق ملك الإسمان أوبراً له ، ونعلم أنه حل معه كنوز ضليطة في مرج حاض . ولا يخفى حريز أمره ، وسدوا بعض اللصوص على الخان بعد أن يحدروا تقوم . إلا واحداً كان صائماً ، ويكون المرج العاطل من نصيبه ، فيمثر على الجواهر في داخله فيفوز بها .

ويستمر الفصل الثاني لإبراز الحياة في المعمر ، وفي ثناياه يثمر ابن حيون على السكتر ، وهذه بداية تطور الموضوع الخيالي ، وعلى نتائجها تتوقف نهاية الموضوعين معاً وبينما لا يوجد في الفصل الأول أزمة أو مفاجأة قوية ، إذ يعتمد معظمه على العرض والتخاطب وتقديم الشخصيات ، يمتاز الفصل الثاني بما فيه من حركة في الموضوع ، ومفاجأة يرتفع الفصل إليها ، وتجذب انتباه الجمهور رغم أنها تبدو غير عملة الوقوع ، إذ تحدث بطريق الصدفة البحتة . ولكن لم يقصد شوقي إلى تصوير موضوع يتعاور تطوراً داخلياً وإنما يجعله يتطور تطوراً خارجياً ، فيرى عوامل تخضع للصدفة ، بل كنهياً ما تتدخل أصاليب القصة أصاليب العرض المسرحي .

وفي الفصل الثالث ينقد ابن حيون ، صاحب الكنز ، أبا حنون من الإفلاس ، ويبيّن له على بيته الذي أوغث أن يبيمه ، ويكتشف حنون أن زائر هو ابن فصيل وهي بنت المعتمد ، ويبادلها حبّاً بحب .

وهكذا يتحرك الموضوع الخيالي في الفصل الثالث ، ويمدو فيه حركة وحياة ، وتظهر فيه مفاجاته وأزماته الصغرى ، فهو جيد من الناحية المسرحية . على أن عبوبه هي عبوب الفصل الثاني ، وهي اعتماد الموضوع على عنصر الصدفة في حل أزماته . وليست الصدفة قانوناً شاملاً للحياة ، وإنما تخضع الحوادث في الحياة العادية لعناصر السببية ، ومن الشخصيات وطبائرها تتجه الأعمال والأفعال .

وفي الفصل الرابع يجتاح ابن تاهمين أهيلية ، ويمزل المعتمد ، وينتله - حينئذ هو وأمرته - إلى قلعة بأغصان ، ويستبيح رجاله المدينة وهكذا يرجع في هذا الفصل إلى الموضوع التاريخي ، الذي بدأ في الفصل الأول ، وتتطور حوادثه تبعاً للعقائ التاريخية ، وهو فصل أقرب إلى نهاية المأساة منه إلى نهاية الملهاة .

على أن الشاعر ، يجمع في الفصل الخامس بين الموضوعين ويصاها ليخفف من حدة تأثير نهايتها . ففي المنظر الأول يعثر والد حنون على بثينة عند قائد مغربي ، ويخلصها منه ويهرب بها مع ابنه حنون . وفي المنظر الثاني تقعد الجماعة « أغصان » حيث يقيم المعتمد الأمير مع أهله . وفي المنظر الثالث تفاجئ بثينة أهلها بظهورها ، وتقص على القوم قصتها ويرافق المعتمد على تزويجها من حنون . ويظهر ابن حيون ويهب المعتمد ثلث زروته وحسون ثلثاً آخر مع بثينة ، ويبقى له ولأبي الحسن الثلث الثالث . وبذلك تنتهي المسرحية وهذا الفصل فصل المفاجئة الكبرى التي يظهر فيها ابن حيون . على أن عيبه هو عيب الموضوع عند هوق بشكل علم ، إذ تتطور الحوادث تطوراً خارجياً في الموضوع الذي ابتكره الشاعر ، وتكثر به عناصر الصدفة بل تتحكم في تسييره . والموضوع القوي يتحرك حركة منسجمة تنضج فيها الأسباب والنتائج ، وتعمل اتصالاً قوياً ، وتبرز الأعمال صائرة لازجة الشخصيات وصفاتها .

وهذه الشخصيات طامة في تركيبها ، وهي أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد المتمايزة

الملاح في النوع الواحد . فالمعتقد ملك عربي شاعر يشعر بشعور العربي في غضبه وكرمه وشجاعته . وهو شاعر استهوت قلبه فتاة جميلة بشعرها فتزوجها ، وقد أقبل على اللهو اقبالاً ضيع ملكه . وبثينة ابنته فتاة فيها من كليوباترة حبها للأدب والعلم ومن آمال فضيلتها ، ومن لبلى هواها ، على أنها أقربهم جميعاً للحياة ، وهي — كأنها — أقرب إلى خلق أفراد العصر ، فقد ورثته عنها ، وفيها من أبيها حبها للعلم . وابن شاليب صورة لا بأس بها لليهودي الذي يفقد كياسته في سبيل المال ، وبقية الشخصيات الخيالية متصرفة بصفات عامة ، فابن حيون متدين كريم ، وحسون وأبوه كرماء مهذبون ، وفيهم جميعاً صفات العرب من حب اللهو والأدب والمروءة والشجاعة ، وهي صفات العربي وقد عبر عنها هوقي تعبيراً قوياً ذاتياً .

وقد كان هدف هوقي على ما يبدو هو العناية بالذقة أولاً وآخرأ أكثر من عنايته بالتحليل والتصوير للشخصيات . وقد أعجبه الشاعر في أواخر حياته إلى استعمال السجع ، وهو أسلوب وسط بين الشعر والنثر — في أفكاره وأصاليبه . فتعبيراته مقسمة تقسيمياً موسيقياً لوحظ فيه حسن الصياغة ، وعباراته تدور حول التشبيهات والاختلة البديعة . لجانبها الجمالي متفوق على جانبها العلمي التحليلي المنطقي .

ولم تخل المسرحية من آثار أسلوب هوقي المنشور في كتابه هذا ، ففي حوار المسرحية بعض المجمع ، صيحين تشدد عواطف الشخصيات ، وحين يطول الحوار ، فيختال هوقي على تخفيف وقعه على الجمهور ، وتسهيل مهمة الممثل ، بإيراده بالسجع على أن المؤلف لم يكثر منه وظل أسلوب الشاعر من حيث الأداء واضحاً ، فهو يطنب في تفصيل الفكرة الواحدة في الحوار الواحد ، ويعبر عنها بطرق مختلفة تختلف فيها التشبيهات وتترن الموسيقى تقول الأميرة (ص ١٥)

« يا وحي أبي لقد نظرت إليه وهو في قصر السوسان الضيق الصغير بقربطية فوجدته كثيراً متمللاً ، كأن تلك السقوف المنخفضة لم تكن تليق برأسه العالي ، وكأن تلك الحجرات الضيقة لم تنسع لعينه الساحة . وكأنما كان يرى الزهراء أولى . بأن تظله ، وأجدر بأن تظله ، وهناك دنوت حتى صرت خلفه . . . »

وهذا مثال آخر من قولها: (ص ١٦)

« ملك جريد أضيف إلى ملك أهيبالية . ما أصغر المضاف والمضاف إليه ، أنظر ابن عباد إلى العرش كيف صغر ، وإلى الصولجان كيف قصر ، وإلى الملك كيف اختصر ، وتأمل الحكم في قرطبة كيف رد اليوم بالمعتمد ، ومجلس الناصر كيف شغل بابن عباد . »

وهذا مثال ثالث من قول المغربي . (ص ٨٢)

« ولسكني مزعم صغراً شاقاً بعيداً . وما يدري ما وراء الغربة من الفجاوات ، وما يدري نفس بأي أرض تموت . » وقوله (ص ٨٢) ما أنا بالمساوم ولا بالرجل الذي يلتصم الفوائد لنفسه من مصائب الناس ، ولسكني جئت أخطب إليك الدار ، وأجعل مهرها وما أقدر أنا لا ما تقدر أنت ولا الناس . »

ومثال آخر من قول ابن حيون (ص ١٠٨ - ١٠٩) .

« أعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك ، وحالفته وحالفك ، وقائمت معه قتالاً يبقى حديث الدهر هو أهل لأن يقدرك ... وأنصح لك أن لا تؤمل في الأرقم مبروك وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك ، وأن تهبض من فورك على ضيفك فاجتنبه ولا تقاطعه ، حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبحره ... »

وحين يطول الحديث لاحتوائه لقصة يستمرص المؤلف في الحديث ، ويحاول أن يكسوه بالمعارات البليغة ، فالمبلاغة ، من رصانة اللفاظ إلى ارتفاع الأمالوب ، وسيلة المؤلف لتخفيف من عبء النقل المسرحي لهذا الاطِّباب الغوي . والأمانة على هذه الأحاديث التي تحكى عن الحادثة دون أن تمنحها تخميلاً مسرحياً كثيرة ، فبعض أحدهم على الملك قصة أبي الحسن وإفلاسه (ص ٣٤) وتذكر بثينة قصة حب أبيها لامها بكل لا يخلو من تكلف (ص ٥٢) ويقص أبو الفاسم قصة حبه لزوجة المستند ، وتركها إيده (ص ٥٨) . وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة أنها لا تؤدي الغرض الذي وجدت من أجله ويضد التأثير المراد بها لعدم تعويرها بالوسيلة المسرحية المناسبة ، فالجمهور يصبق ذرئاً بالأمالوب الخاطبي ولا يتابع الحوادث بعقله ، وإنما يتابعها بحواسه وعواطفه أكثر من متابعتها بعقله ، والوسيلة إلى ذلك بالتصوير المسرحي المتمثل في الحوادث لا بالحكاية عنها . ويضر الجمهور

بسرعة بهذا العيب ، وبجل هذا النوع من الحديث ، فيفقد قيمته ومدلوله الذي توخاه المؤلف بالزعم من بلاغة تعبيره .

على أنه من الانصاف أن يقرر قلة مثل هذه المناظر التي تعتمد على الحوار وحده في المسرحية ، فإذا استثنينا الفصل الأول الذي تلخص فيه الأزمات بوسائل القصة ، رى معظم مناظر المسرحية الأخرى وقد صور فيها الحوار سهلاً سريعاً ، واللفظ مجزأة لا تناسب ذلك الانسياب الهفوي الذي لسناء في للفعل الأول . بل رى الفعل والمناظر وقد انسجم تركيبها ووضعت الأزمة فيها ، ثم تلتها المفاجأة . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر لقاء حسون وبثينة المنكر حتى يكشف حسن حقيقتها وحقيقة عواطفها نحوه ، وفيها شبه من مناظر لقاء العفاق في المسرحيات الأولى . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر الصراع والإبطال ، وكثيراً ما يحكى عنها ، إلا أنها تصور تصويراً تمثلياً في الفصل الثاني ، حين يبرز حريز ودمه بطرس الأصير وستمهد هذه المناظر لمناظر الصراع في مسرحية عنقرة ، بل صيغ فيصير محور موضوع المسرحية ، ومحور شخصية عنقرة ، ومن هذه المناظر الجذابة تلك المناظر الكثيرة التي تنطور تطوراً منتظماً نحو المفاجأة ، في نهاية كل فصل من الفصول الأخيرة يتحرك الموضوع نحوها ، والجمهور على علم بتطورها ويزيد من اهتمامه بها ما فيها من تهكم مسرحي .

ولولا الاستعمال البلاغي الذي يوازي الاستعمال الغنائي في المسرحيات الغنائية السابقة والتطور الخارجي لحوادث الموضوع ، حيث تتدخل فيه عوامل العدة لا كتحت جوانبها . على أن هذه المسرحية ، ورغم رقي لغتها تصلح للتمثيل بتعديل بسيط في بعض مناظرها واختصار الحوار في بعض الأماكن ، والاقتصار على تلك المناظر التي تستعرض الموضوع استعراضاً تمثلياً ، وهي كثيرة بعد الفصل الأول .

على أنه ينبغي أن نشير إلى اتساع في ناحية من نواحي فن الشاعر ، وهو الجانب الفكاهي . فقد اعتمدت الفكاهة في مسرحياته المحزنة على شخصية محترفة ترسل الفكاهة وقد يمسها لون المأساة مساً خفيفاً . ففي مصرع كايوبيرة يقوم أنشو بذلك ، وفي مجنون ليلي يقوم بشر بهذه الوظيفة في بداية المسرحية ، وفي هذه المسرحية يقوم مقارص بذلك .

على أن الشخصية الفكاهية ذات حدين ، إذ تنقلب عناصر الفكاهة فيها إلى صورة من صور التهمك المسرحي المتسع الآنق ، فهي أداة للضحك والبكاء . فأنشرو في نهاية المسرحية يبكي عندما ينقلب مصير القصر وأهله من فرح إلى حزن ، وبشر يعير وسيلة حزن في مجنون ليلى ، فهو رسول موت ليلى إلى قيس ، ومقلاص يعلم أنه صديق الأميرة ولكنه صديق من أجل صفات لا يسر هو منها كثيراً . ومقلاص يرسل العظة في الفكاهة ، ويطلق السخرية مخفية وراء ستار مكائنه كضحك الملك . وهذه الشخصيات المحترفة تفتح قلبها للجمهور على حقيقته ، وتكشف عن إنسانية عواطفها . وتجدر الإشارة إلى جانب الفكاهة الذي يكشف عنه مقلاص في هذه المسرحية ، وهو أوسع جوانب الفكاهة في المسرحيات التي ألقت من قبل ، وتنبأ بما سيؤلفه الشاعر بعد ذلك من ملاهي عورها هذا الجانب المضحك للحياة . وسنرى امتداد هذه الناحية في الست هدى .

ولم يتبع هوقي تأليفه في المرحح النثري بعد هذه المسرحية ، ولعله لمس صعوبة هذا النوع من التأليف المسرحي . فالعز أداة التعبير عن المواقف ، ومن السهل الوصول إلى نفوس الجمهور عن طريقه . وقد عولجت مواضيع الاسترسال الغنائي فيه بالثناء المسرحي ، ولعله أدرك قصر النثر عن تأدية هذه الوظيفة ، فهو أثقل على السمع ، وأصعب في الإنفاذ من الشعر ، إذ ينقصه عنصر الموسيقى ، ويبدو ثقيله بالمعاطفة مصطنعاً .

ويرى بعض النقاد أن الشعر هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن المواقف ، وإن النثر يعبر عن الأفكار العقلية المنطقية العلمية الصالحة للملهاة .

وقد اجتذب موضوع هذه المسرحية أقلام بعض كتاب القصة المنشورة ، فاعتمد عليه علي الجارم بك في قصة « همار ملك » (عدد ٦ من سلسلة اقرأ) وقد أخذ حوادث القصة من المصدر الأول وهو تاريخ المقرري في كتابه « فتح الطيب في غصن الأندلس الرطيب » ومن المرجح أنه قرأ مسرحية هوقي ، ووجد في موضوعها قابلية للأمراض التعممي ، واتساعاً للتصوير والتحليل ، فكتب قصة منسجمة متسعة الاوحة ، صور فيها جوانب العصر ، ونفسيات الشخصيات ، تصويراً تفوق على تصوير هوقي إلى حد كبير .

الفصل الثامن

الست قهرى

ملبأة

لأول مرة في مسرحيات هوقي نرى مسرحية تنبع حوادثها من شخصياتها ، ويتناول موضوعها من طبائع هذه الشخصيات وأمزجتها في إنسجام لا حذر فيه ولا استرسال . ولم يكن ذلك نتيجة تطور في فنه ، ملاحظة الجمهور والوسائل المسرحية للاتصال به ، أو ترتيب الفصول والمناظر والمفاجآت والأزمات ، وإنما يرجع إلى اتجاه الشاعر إلى الحياة يستمد منها الوعي والإلهام في التخصيص والتصوير . ففي الحياة لمس الشاعر الناس يحبون أفراداً كالجزر في بحر متسع ، لكل فرد ذاتية ، وملوك تنفق مع هذه الذاتية . ومن هذه الذاتية ينتج سلوك يستطيع الكاتب المسرحي أن يصوره في مسرحية توضح ناحية من نواحي السلوك الإنساني كما تظهر في هذه الذاتية ، وتلك ظاهرة هامة أساسية في تطور فن الشاعر ، خلف فيها التاريخ والتصوير لشخصيات أدركها وأحس بها إحساساً عاماً دون أن يتجاوز في تحليلها إلى ما وراء عناوين التاريخ وأوصافه العامة التي لا تميز فرداً عن فرد أو شخصية عن شخصية .

وطالت شخصيات هذه المسرحية حول هوقي في حي الخاني بالسيدة زينب ، حيث عاش حقبة من الزمن ، وتلك صور من الحياة في أواخر القرن الماضي في هذا الحي الشعبي ، وأناصه تزخر بها المسرحية وتحيا فيها الشخصيات . لقد وصل الشاعر أخيراً إلى مفتاح الأدب المسرحي ، وهو الإنسان كما يعيش جده وهوله ، وكما يوجد في بيئة يستجيب لها ويسلك فيها والحياة زاخرة بالصور الإنسانية ذات المدلول الطريف العميق ، يحلوها الكاتب وينقيها ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية تبعاً لطباعها وسلوكها ، فتبرز صورة مصغرة للعالمية البشرية

ومالها أمام الجمهور ، باززة المعاني واضحة السمات ، تفصيلاً وتصويراً .

فقد عرض شوقي في مسرحيته ، قصة صيدة مزواج حريصة ، تزوجت بعدد من الرجال الذين أتوا إليها طمعاً في مالها ، رغم أنها عجوز كبيرة الجسم ، ومات أزواجها قبلها واحداً في أثر الآخر ورتهم هي .

وفي الفصل الأول تستعرض السيدة مع جارتها أزواجها النعمة الذين تزوجتهم ، وكل زوج ذو شخصية وطبع مستمد من الصور التي وجدت في الحياة الواقعية . وعرضت لمهنة كل زوج ورأيها فيها . ثم يحضر آخر الأزواج ، وهو حمام مفلس صغير فيسبها ويريد إكراهها على إعطائه النقود . فترفض إعطائه شيئاً فيحاول أن يستعمل العنف فيخدير عليه كاتبه بائع الخيلة ، ويذهب هو إلى صيدته فيخبرها بأن زوجها على وشك الإفلاس ، وقليل من المال يصلح حاله ، فترفض السيدة ، وهي ثائرة لإهانة زوجها لها ، وتثور ثورة المحامي ، فتستغيث السيدة بنساء الحارة فيعفرن ويضربن المحامي ، وتطلقه السيدة إذ أن عصمتها بيدها ثم تطرده .

وفي الفصل الثاني تزوج رجل ديفي ضخم الجثة ، وتعرض صفاته أمام الجمهور عرضاً فكاهياً نصف فيه حركاته ومكاناته ، ويستدين الزوج أملاً في تسديد ديونه من الميراث ، وفي الفصل الثالث تموت الزوجة ، وتلوح بوارق الأمل أمام الزوج فيتملقه الناس ويفقد الممزون . ويقترحون على المتوفاة ، ومنهم الفقهاء والعلماء والمثقفون الذين اتفقوا على أداء مهنة لاشعور فيها ولا إخلاص . وتغض القضية في النهاية ، ويقرأ القوم فيها أن الزوجة قد وهبت بعض ثروتها لقبر الرسول ، والبعض الآخر للخدم والجارات ، فيمسك الدائنون بالزوج ويتناولونه بالضرب .

ومثل هذا الموضوع ناجح على المسرح ، وفي الفصل الأول تعرض انجبايات الحوادث وتقدم الشخصيات وبلخص الموقف وتصور بواذر الأزيمة . وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الأزيمة ، وفي الفصل الثالث تحدث المفاجأة الكبرى والانتقال المسرحي . وتتمتع اللوحة لتصوير نماذج من الشخصيات الحية وتعرض عرضاً أو عمل تمثيلياً مسرحياً ، وكلها مستقاة من الحياة وتنبض بها ، وتكاد تلمس في كل منها صفة خاصة مميزة

تكتسبها الحياء والقوة ، ونشعرنا بأننا نحس بوجودها ونلحسها كما نلحس الدخانيات التي راحا حولنا ، وتميش فيما بيننا بل في أعماق نفوسنا بعض منها .

فالبطلة سيدة جاهلة عجوز ، تعلم أن الناس تسمى إليها لما لها ، فهي حريصة عليه لا تفرط فيه ، وإنما تنفي كل من حولها من جارات أو خادمات أو أزواج بما تنهب له في الوصية ، دون أن تبذل له شيئاً . وهي سيدة كسائر النساء ، يتقدم من السن فلا يترفن بالزمن ، فالبطلة هدى زادت على الأربعين ، ولكنها تزوجت أزواجاً تسماً ، زوجاً زوجاً ، وما زالت في العشرين . وتكاد تزوج حين تقابلاً بمحدث عن عمرها . تقول السيدة زينب الجارة :

المت : أنت يا زينب الوفية بالمهد .

زينب : ولم لا أفي وخيرك عندي

نحن من أربعين عاماً على خير جوار بين اثنتين وود

المت : لا بل المهد لا يزيد على ١١ منبرين خلي حساباً لا تعدي

اسمي زينب اسمي يا صديقتي لك هذا الدبوس

زينب : لي أنا

المت : بعدي

أنا أعطيت كل صاحبة شيئاً وأبعت في الوصية جهدي (الفصل ١- ص ١) ولعلها تخشى جاراتها وتخشى أقاربهم وتهكمهم على تعدد زواجها رغم كبر سنها . فتقول :

يقولون في أمري الكثير وفظالم حديث زواحي أو حديث طلاقي

يقولون أنني قد تزوجت تسعة وأني وارت التراب وفاق

وما أنا عزيل وائس بمالم تزوجت لكن كان ذاك بمالي (١- ص ٢) واستعرض في ثنايا حديثها قصة هؤلاء الأزواج استمراداً يصورهم تصويراً جيداً من ناحية ، ويكشف عن نفسها من ناحية أخرى ، فتذكر ما أعجبها فيهم ، وتبين ما تهوي لساء

العصر في أزواجهم من زايا . وهي أوصاف تخترقها الحكامة التي تنبع من الدخانيات وعاداتها الشاذة عن المألوف في السلوك الاجتماعي ، فأول الأزواج مصاعلي .

حين يعني قطنه نخلة المرج ماعية

ولحية سوداء مكايبة مسدورة
رحمة الله عليه لم يكن يطلب مالي
لم يكن يعنيه من ذلك سوى قبض الإجارة
مات فكادت أموت حزناً وكان عمري عشرين عاماً
ثم تزوجت بعد خمس فنفذا يرى فعلتي حراماً

فهو زوج غير مادي . ولذا وافقها عليه . أما الثاني فقد كان مفلساً صبي المملوك
تقول عنه :

وزوجي الثاني علي ما كان بالصالح لي يا ليتني لم أقبل
ذاك لما لي اختارني واخترته ماله
ما كان إلا مفلساً وقعت في حباله
رحمه الله وكان ذا بحر وكان إن يقعد وإن يقم نحر
وإن مشى تخرج أصوات آخر
رحمه الله لقد عشنا معاً من العنين الصاخبات أربعا ثم مضى لربه لا رجعا
رحمة الله عليه جن بالنسل جنونا
ثم لما مات ما خلف لي إلا ديونا
ومات لم تبكه عيوني وكان عمري عشرين عاماً
ثم تزوجت من سواه فنفذا يرى فعلتي حراماً
وزوجها الثالث صدة جن بما لها لا بها ، وكان قدراً نصفه فتقول :

وكان إن تنعها أرسلها الى السما فليست تدري ما رما
وكان يحط رجلاً فوق رجل ويمرح فيهما يده ماويل
ويخرج من أصابعه خيوط من الأوصاخ يربها فتيل
وكان الرابع أديباً لم يعجبها وهي المرأة الشعبية التي تهوى في زوجها دخامة الجسيم
والقوة والبأس ، ولا تهتم بما يقوله عن بناء شخص أو هدمه ، على أنه .
كان إن أفلس لا يسألني إلا ويلا

هو فنوع طيب .

وزوجها التالي يوزياشي مقاصر مكير لم تمكث معه إلا ثلاث سنوات . وطلقته ولم يزل منها عشرون طاماً . ثم تزوجت بموظف لم ينظر إليها وإنما نظر إلى حليها وذهبها والزوج التالي فقيه أجمعت به لأنه أدبها وأخضعها ، ورأى تراباً طالقاً بجبهتها فظنها أطلت من النافذة فضربها فأجمعت بغوته عليها . على أنها كرهت منه إتمامه بإملاها ، ثم تزوجت بمقلول اهتمل في الحجارة والجير ، وعاشت معه طامين ثم طلقت ، وزوجها الأخير محام طامل مكير ، وبمده يتحرك الموضوع في هذا العرض المكتظ . ورى فيه شخصيات تذكرنا بشخصيات الشاعر الانكليزي تشوسر في قصته « حجاج كانتربري » وفي كلا العرضين رى شخصيات عديدة تفصح عن مهنها وعاداتها افصاحاً فكاهياً .

وإذا انتقلنا من هذه الشخصيات إلى شخصية الهامي وتابعه رى الهامي شخصاً يسب ويصخب ويلعن وهو يرتقي السلم سكراناً فيصيح يدعو زوجته بقوله :

أأنت بومتي هنا ؟

الآن يا جيزة الحمي أريك من أنا

ولم ترد عليه فيقول :

| | |
|-----------------------|-------------------------|
| هدى هدى أين هدى | أين المعجوز البالية |
| أين مضيت بومتي | أين ذهبت خفتي |
| خدأك ضفدعان قد أصننا | وأذاك عقربان من قنا |
| وحاجباك والخطوط فيهما | كدورتين اكتظتا من الدما |
| وبين عينيك تقاروجفا | عين هناك خاصمت عيناهنا |

وهكذا في زوجها الثاني الربى ، ثم في شخصيات الممرين من أهل الحمي فالتقاء القدين امتنوا تلاوة القرآن كحرفة تدر المال ، ومن الممرين الاصوص الذين يترحمون على القعيدة ، ويلبسون أدوات القهوة ويدسونها في جيوبهم ، والمتعلقون بالزوج الذين يتوددون إليه دون معرفة سابقة حتى اذا ما فضت الوصية انقلبوا هاممين .

ونلس في هذه المسرحية خضوع الحوار خضوعاً يكاد يكون تاماً للحوادث

والشخصيات . فيقل فيه الاسترسال الغنائي والحشو في المناظر والفصول : وإعنايته مع الموضوع والشخصية في وحدة مؤلفة . ولن ندس فيه ذلك الحوار الطويل القبيح بالقصيدة المنحدة في البحر والقافية ، وإعنا ندس مرونة قوية جداً في إدارته ، وتنويع بحوره وأوزانه تبعاً لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفة ، دون أن تفقد الشخصية المتحدثة مميزات ، أو تتغير معالمها . ففي بداية المسرحية تلخص الست هدى علاقاتها بأزواجها وحياتها معهم في حديث طويل على الجمهور ، لا يحس بطوله لأنه يعبر تعبيراً عناسية عن الموقف ولا يحس بمل من الشعر فيه إذ تختلف البحور والأوزان ، بل تحتزم الحوار عناصر الفكاهة المتتابعة المتلاحقة التي تنبع من الموقف والشخصية بدل أن كانت تنبع من التلاعب بالألفاظ في المسرحيات الأولى :

ولم يعد في المناظر والفصول حشو لا لزوم له . وإعنا تتابع الفصول الجذابة المحتلثة بالحياة والحركة فلا يرتخي توتر اهتمام الجمهور ، فيسر الجمهور بروية الشخصيات القبيحة الداذة ، وتصطم أمزجتها فيثور من ذلك الضحك . ومن ذلك المنظر الذي تلتقي فيه الست هدى بزوجها ويتشاجران فتستغيث بنساء الحارة وتستعين بهن على مارد ، ومن ذلك وصفها لأزواجها ، ومن ذلك الانقلاب النهائي في نهاية الفصل الثالث حين يكشف الموقف مما لا يتوقعه القوم ، ومع ذلك يمتشى مع مجرى الحوادث السابقة ويتفق مع احتمالات تطورها ، في كل موقف من هذه المواقف عنصر فكاهة .

على أن هذه الفكاهة قد نبعت من منابع مختلفة . فبعضها ينبع من أوجه الشخصيات التي فيها ناحية مذوذة وتصف معظم الشخصيات الرئيسية بالمرأات وأظهار خلاف ما تبطن . الماسدة بخيلة حريصة على المال ، وهي عجوز لا تعترف بكبر سنها . والحامي يلوم زوجته على قبحها وهو مفلس ثمل — والأزواج والمزبون كلهم مرايون يتظاهرون لسيده بالحب والتودد ، بينما هم في الواقع ، وكما تعلم هي يحبون مالها . وتلك أرقى عناصر الفكاهة في المسرحية لصفاتها العقلية . يلي ذلك مناظر تنبع منها الفكاهة لاستخدام الشخصيات ، على مذوذها ، اصطداماً تستعمل فيه وسائل خارجة عن الشخصية والحادثة فتثير الضحك . وهذه الوسائل تستعملها الملهة الرخيصة . وتكثر في المسرحية في مناظر الاحتباك حين تستعمل التمال

والمسكنس وتنطلق فيها الالفاظ المضحكة المنيرة التي تغلفها الشخصيات الرخيصة .
على أن هذا لا يمنع من أن هذه المسرحية هي درة انتاج شوقي في الملهاة ، وخير
مسرحياته جميعاً في سبك الموضوع والقدرة على التشخيص وإدارة الحوار إدارة مسرحية ،
فقد ابتدأ فن شوقي في المسرحيات الأولى بمحاولة الاجادة في عرض فصول الموضوع ، ثم
صلى الى إكساب الشخصيات لوناً حياً ، وانتهى بانضاج الحوار لها في مسرحيته الأخيرة .
وبقي عليه أن يتدرج في رفع القيمة الفنية لمسرحه فيتطور معه من مسرح خارجي لمدبر
الحوادث الخارجية إلى مسرح داخلي يسيره التطور الداخلي للشخصيات . ولم يمهل القدر
شوقي لتأليف المسرحي فيما بعد إذ لم يتمم مسرحيته التالية وهي « البخيلة » التي اعتمد
موضوعها أيضاً من الحياة المحيطة به . لقد وضع المؤلف في النهاية يده على مفتاح التأليف
المسرحي ، وهبط من المسرح الفئاني المترف الذي يرتفع إليه العامة والجمهور ، إلى الجمهور
يعطيه صوراً للحياة من حوله ، تعرض عرضاً مسرحياً شائقاً .

الفصل التاسع

المسرح بعد شوقي

أعقب وفاة شوقي حركة متسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي . وتأثرت الترجمة بالتأليف والتأليف بالترجمة . وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوحي المتزجم الدقة والرق الأدبي في ترجمته . وقد عكف على ترجمة هذه المسرحيات أفلام انقطعت لها ، ومن بين هذه المسرحيات المترجمة ما يأتي

| | | | | |
|--------------|---------|--------|------------------|----------|
| طارطوف | لموليير | ترجمها | أحمد الصاوي محمد | عام ١٩٣٣ |
| صنا | لكورني | » | خليل مطران | ١٩٣٣ |
| جرنجوار | لبانثيل | » | صبري فهمي | ١٩٣٣ |
| أندروماك | لراصين | » | طه حسين | ١٩٣٥ |
| البخيل | لموليير | » | محمود مسعود | ١٩٣٣ |
| ليز | لشكسبير | » | إبراهيم رزي | ١٩٣٣ |
| ترويض النمرة | » | » | » | ١٩٣٣ |
| عدو الشعب | لايبن | » | » | ١٩٣٣ |

وتمتاز الترجمة الجديدة بأمانة لم تتوفر في التراجم الأولى على أنه من الواضح أن التراجم الجديدة لم تستمرو الجمهور كما استموت التراجم التي عربت لثلاثم ذوقه — ولم يكن رفيعاً دائماً — ولم يندوq الترجمة الجديدة إلا الخاصة من المنقذين . ويزداد هذا الجمهور المنقف زيادة بطيئة ، وبازدياده يزداد عدد من يعني بالقيم الفنية للمسرح . وقد زاد اتصال مصر بالثقافة الغربية بعد الحرب العظمى الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وفوزي عقب الحرب العظمى الثانية ١٩٣٩ — ١٩٤٥

وكانت نتيجة ذلك أن انتشرت كتب تعنى بالتمثيل والممثلين ، عملية ونظرية ومنها مجلات « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلمي و « المسرح المعاصر » لاسماعيل وهبه . وكتب محمود خليل كتاباً عن فن التمثيل ١٩٢٤ ، وألف مسرحية « سلامة وصلى » وهي تمثيلية غنائية تصور أخلاق العرب وعاداتهم . وكتب عثمان حمدي سنة ١٩٢٧ كتابه « في عالم التمثيل » وترجم « حملت » لهكسبير و « الملاحات القفصية » لستوارت وهنج . وأصدر محمد تيمور كتابه « حياتنا التمثيلية » وفيه أدرج فيه المسرح المعاصر ، وألف مسرحيات مثل عبد الستار أو الهاوية . وألف توفيق الحكيم « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاص في القلب » و « الخروج من الجنة » و « أمام شبك التذاكر » ، ونشر مقالات عن المسرح لتوجيهه . وقد جمع بعضها في كتابه « تحت مصباحي الأخضر » . وبدار الكتب مسودة لكتاب « مفكرة في التمثيل » لحسين هفني ، تعرض لتاريخ التمثيل في الشرق والغرب .

على أنه لم يملك مسلك هوقي في التأليف المسرحي الغنائى أحد من الكتاب من بعده مباشرة . وإنما اتجه المسرح نحو التأليف المسرحي الثري بشكل عام ، ويمثل هذا الاتجاه بوضوح الأستاذ توفيق الحكيم . ثم ظهر بعد شوقي بنحو من خمسة عشر عاماً كاتب نهج منهج هوقي في كتابة المسرحية الغنائية ، وهو عزيز أباطه باغا ، فألف مسرحيته الأولى « قيس وابنى » وقد مثلت في دار الأوبرا الملكية في نوفمبر عام ١٩٤٣ ، وألف مسرحيته الثانية ، التي مثلت بالأوبرا أيضاً عام ١٩٤٥ .

وبين المؤلف الجديد وبين هوقي شبه قوي لا يخفى ، فقد ابتدأ كل من الشاعر بن حياته الفنية بالتأليف الغنائى ، فكما ألف شوقي « الشوقيات » ، أخرج عزيز أباطه ديوانه « أنات حائرة » ، ثم اتجه كلاهما إلى المسرح ، وابتدأ بكتابة المسرحية التاريخية الغنائية .

وقد اطلع المؤلف الجديد على مسرحيات أوروبية ، كما اطلع على مسرح شوقي . وتدل الدلائل على أنه قد استفاد مما وجه إلى شوقي من نقد ، فاستطاع أن يتلافى ما وقع فيه شوقي من نزالات إلى حد كبير . وقد أدى اتصاله المباشر رجال المسرح إلى عنايته بأسس المسرح والشخصيات وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً ، وإبراز تطور الموضوع نحو الأزمة ثم حلها ، وللشاعر الجديد حساسية وإدهاف في الشاعر بكنته من تصوير منافع الحزن تصويراً عاطفياً

ورقيقاً ، وقد ظهرت بوادر هذه الحساسية ، وقدرته على التحليل النفسي ، وألوان عواطفه الملهوبة ، وقدرته على تصوير العواطف والأهواء في ديوانه الأول .

وقد ساعد على ذلك ما حدث له في حياته الخاصة بوفاة زوجته . وأثار ذلك نفسه إلى التعبير الفني عما يجيش بنفسه ، ووجد في الأدب مخرجاً . فليس العمر لديه ثرف وزينة ، وإنما هو تعبير صادق لمواقفه التي أذكتها حوادث حياته الخاصة . وإنما لنفس ذلك في المواقف المسرحية التي يظهر فيها محب محروم ، أو هوى متقد ، أو ذكرى وهكاه ، وحسرة على صعادة فائتة .

وحذا المؤلف حذوه في إحياء تراث الأدب العربي فألف مسرحيته الأولى « قيس ولبنى » التي تشبه من وجوه كثيرة مجنون ليلى . على أن المؤلف انكأ على رواية أخرى إنسانية محتملة الحدوث والتطور . وهي على نفاها في بعض المواقف والخصائص قد اتجهت اتجاهها صحيحاً ينفق ومطالب المسرح . فقسم مسرحيته في فصول خمسة ، عرض فيها قصة قيس بن ذريح مع ابنتي أبيها وتزوجها ، ثم أرغمه أبوه وأمه على تطليقها ، فنلفت نفسه ، وتزوج غيرها وتزوجت غيره . وما على حبهما ، ثم التقيتا ثانية وتزوجا من جديد . وصور الموضوع عن طريق شخصيات واضحة المعالم والنمات ، أرجو له البراعة في التعمق في تحليلها وتعميقها . ففي الفصل الأول تتحدث ابنتي مع جارتها عن أخبار قيس ويتحدث والدها ابن حزم عن شؤون السياسة ، وفي النهاية يقبل قيس ومعه ابن عتيق ، الذي يتوسط له من قبل الحسين لدى آل ابنتي ، فتقبل الوصاية ويتزوج قيس ولبنى . وفي الفصل الثاني يمرض قيس ويبل من مرضه ، وتبدأ بوادر الأزمة في الظهور ، فيظهر والده صغظهما على ابنتي التي استأثرت به ، وتحج الآم بأنها لا تنجب لسلأ ، وما يزال الوالد والوالدة بولدهما حتى يطلق زوجته كارهاً . وفي الفصل الثالث يشرد قيس في البادية وترحل ابنتي إلى ديار أهلها ، وقيس يشهد حباها بقاب متدع . وفي الفصل الرابع ندس الحب في نفس العاهقين ما زال قويًا ، ويهدر دم قيس ثم يبنى عنه ، وتعلم ابنتي في النهاية بزواجه . وفي الفصل الخامس يلتقي قيس ابن الملوح بقيس ابن ذريح ويلتقي بهما ابن عتيق ، ويقابل الجماعة زوج ابنتي الجديد ، وهو كثير بن العلت الذي يشتري منهم مهرأ ويدعوم إلى

خبائه . ويحس العاهق إحساساً غامضاً بلقائه بلبنى ، يلتقي بها ويعاتبها وتعاتبه ، ويتوسط مجنون ليلي وابن عتيق لقيس لدى كثير ، وما يزالان به حتى يحكم لبني في الأمر ، فتكشف عن مكنون عواطفها ، فيطلقها زوجها ، يلتقي العاشقان من جديد .

فقد قسمت الحركة المسرحية ووزعت في فصول خمسة متصلة ، ولا يفاجأ الجمهور بمنظرون أن يلدس براديه من قبل ، وتسير الحركة بانتظام في كل فصل ، كأن كل فصل مسرحية صغيرة تتطور نحو أزمة صغيرة وتحل وتحوي في نهايتها برادير الأزمة التالية ، ويحرك الموضوع ويتطور تطوراً طبيعياً إنسانياً محتملاً في الفصل الثاني والثالث حتى يبلغ الأزمة الكبرى في الفصل الرابع ، وتحل الأزمة في الفصل الخامس . وهكذا نرى موضوعاً ذا قيمة إنسانية خالدة يتطور نحو أزمة تحل ثم لم تله في مسرحية شوقي بوضوح ونرى ممات شخصيات المسرحية واضحة المعالم ، ولو لم تكن كتب التعميق والعمق الفني بعد . ولبنى طاعة ناسها حية وتشر بخناجات نفسها ووحدة عواطفها . والام تشر بشعور الام نحو ولدها الوحيد ونحو زوجته التي تنافسها في حبه وتغار منها وما تزال بابنها حتى يطلقها ، وعزة فتاة صريحة متكلمة تعرف ما تكنه نفس صديقتها ، وتحاول أن تحيله مزاحاً . وقيس طاهر موزع بين أهله وزوجته ، يحببه ذلك الدراع الدائم في نفسه ، ويكاد يحطمه ولا يستطيع منه مهرباً ، حتى تتدخل شخصية أخرى لتنقذه . ونلس في ذريع والقيس حنان الأب على ولده ، وضعفه أمام زوجته ، وطاعته لما تشير به . ومالك صورة من منازل في مجنون ليلي ، على أنه صورة أقرب صدقاً إلى نماذج الحياة البشرية في غيرته وضعفه وحيرته وسلوكه . وتسير حول هذه المجموعة مجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، كطارق ومطيع وقيس بن الملوح ، وكثير ، فترى فيها كائنات حيية على ضيق مجالها . ففي هذه اللوحة نماذج حية قصد الكاتب إلى تصويرها وتحليل نفوسها تحليلاً دقيقاً مثابراً ، ولم يده عن ذلك الاسترسال الفني الذي اجتذب إليه فلم شوقي ، فولدت قدمه في مواضع كثيرة عن الطريق الموي إلى التأليف المسرحي .

ولا نلص في الحوار حشواً واسترسالاً قصد به الشعر لداته وإنما هو حوار يقتضيه الموقف فهو قصير حين يوجد التوتر النفسي والمفاجأة ، وهو طويل حين تحس الشخصية

ويحتاج الموقف إلى التنفيس العاطفي دون اطناب غزل وتغزل الحوار أغانٍ متصلة بالموضوع وملونة بلونه دون أن تفسد تطوره وحركته .

وَألف المؤلف بعد ذلك مسرحية ثانية هي « العباسة » عرض فيها لقصة البرامكة والزواج الصوري لجعفر والعباسة ، وتحوله إلى زواج غير صوري ، والمؤامرات التي تدبر للبرامكة حتى تودي بحياتهم ، وإنا ندس في هذه المسرحية التي منلت ولم تطبع بعد ، صفات فن الشاعر كما ظهرت في مسرحيته الأولى .

على أن الحركة المسرحية الظاهرة لا تتضح ولا تتوفر في كتاباته كما تتضح الحركة المسرحية النفسية ، بل يوجد من المناظر ما يكاد يدور حول الحوار النفسي الخالص . ومن الشخصيات ما لا تحلل عواطفه تحليلًا عميقًا معقدًا ، وإنا نرجو من شاعرنا ، وقد مهد له هوى الطريق بتكليف الشعر للمسرح ، وبعد أن استطاع هو أن يتقن توزيع العمل المسرحي في الفصول والمناظر ، أن يكثر من المفوقات والمفاجآت والحركة التي تزيد المسرحية حيوية ، فنحن نعيش في الحياة بإدراكنا وعواطفنا وأعمالنا ، وكل من هذه النواحي متصل بالنواحي الأخرى وناشئة عنها . ونرجو لشاعرنا ألا يتردد في أن يختتم مسرحيته بنهاية مبهجة إذا لم الأمر ، فقد اضطرّ في المسرحية الأولى أن يساير عاطفة الجمهور ، لينهي المسرحية نهاية سارة ، فتأتي بما لا يتفق وحياة العرب وما لا يساير منطق الحوادث .

ولم لا يذهب شاعرنا إلى الحياة الواقعية فيضع يده على ما يكتظ فيها من صور حيّة رائحة ، وفي الحياة ألوان من آلام الناس وآمالهم وترهاتهم وزواجرهم ، والناس في الحياة يمشون أفراداً متباينة ، معقدة مركبة ، فليعش شاعرنا بين أفراد الشعب وليحي حياته إذا أراد لنفسه مسرحاً إنسانياً خالداً ، يحمل لواء رسالة كتاب الإنسانية الخالدة .

خاتمة

على أن مسرحنا ما زال في بدايته . ويتعرض لمنافسة الخيالة لرخص أسعارها ووفرة إنتاجها . وتحاول الدولة أن تعين فرق المسرح وتشجع مؤلفيه ، ويحاول النقاد أن يرفعوا من شأنه في كل مناسبة في الصحف والمجلات . ولا غرو فهو فن أكثر تمثيلاً للحياة ، وإغواءاً للنفوس ، وهو يمثل الحياة تمثيلاً حياً بأبعادها الثلاثة ، مما لا يتوفر للخيالة . ولكن المسرح فن شعبي ، منبعه نفوس الناس ، وموجه إلى الشعب ، فلم يذهب كتابنا إلى بطون التاريخ ويتكلمون عناء ومشقة في استخراج موضوعاتهم وإحياء شخصياتهم ، وأمامهم ميدان الحياة فسيح ، إن في الرجل العادي ، وفي الحياة اليومية لما سي وملاهي توحى بالمبدع . فليمش كتابنا بين الناس ، وليحيوا حياة الناس ، وفيها ما فيها من آمال وآلام ، وليتغنوا بالنفس الإنسانية الخالدة إن أرادوا لنفوسهم خلوداً . ولئن صار لنا مثل هذا المسرح الشعبي ، فلسوف نتركه ينمو ويتأصل .



مراجع

١ - المسرح الأوربي :

- a — Theory of Drama : A. Nicoll
- b — European theories of Drama : B. H. Clark.
- c — Dramatic values : C. Montague.
- d — Tragedy : A. Thorndike.
- e — Principles of comedy and dramatic effect : Fitzgerald.
- f — A history of literary criticism in the renaissance : J. E. Spingarn
- g — Poetics : Aristotle (translated by Butcher & Bywater).

٢ - المسرح المصري القديم :

١ - على هامش التاريخ المصري القديم . عبد القادر حمزة باغا ج ٢ ص ١٧ (طبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤١)

ب - الأدب المصري القديم . سليم بك حسن ج ٢ الفصل الأول (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٥)

ج - مذكرة في التمثيل . حسين شفيق : مخطوطة بدار الكتب

٣ - غواهر مسرحية في الأدب العربي المصري : -

١ - فجر الاسلام : الأستاذ أحمد بك أمين ج ١ (لجنة التأليف

ب - صهاريج اللؤلؤ : السيد توفيق البكري . فصل الوفاة في العادات .

ج - المواعظ والاعتبار : المقرئ ج ٢

٤ - المسرح المصري الحديث : -

١ - حياتنا التمثيلية : محمود بك تيمور ج ٢ (الاعتماد سنة ١٩٢٢)

ب - مجلة المسرح . محمد بليغ - السنة الأولى

٥ - مسرح هوقي :

١ - شعراء مصر وبيئاتهم ١ للاستاذ عباس محمود العقاد .

ب - قبيل في الميزان .

ج - إثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء للاستاذ محمد عبد الوهاب أبو المز .

د - أبولو : عدد خاص عن هوقي عام ١٩٣٢ .

هـ - حافظ وهوقي . طه حسين بك .

و - المقتطف : نوفمبر وديسمبر ١٩٣٢ : مقالات للاستاذة إسماعيل مظهر ، وهـ هـ في

صادق الرافعي ، وصاحي الجريدني .

ز - مسرحيات هوقي : (الست هدى : مخطوطة)

فهرست

صفحة

- ٤ مقدمة — المسرح الأوربي : المسرح اليوناني . المسرح الروماني . المسرح في
المصور الوسطى . المسرح في عصر النهضة . المسرح الكلاسيكي والرومانتيكي .
الدرامة الحديثة . النقد المسرحي
- ١٢ الباب الأول ١ — غواهر مسرحية في الأدب المصري القديم : اكتشافات
كورت وكوفتز وصليم حسن . مميزات
- ١٤ ٢ — غواهر مسرحية في الأدب العربي : الأسواق الجاهلية . تمثيلية الحسين .
الوعظ التمثيلي . حبال الظل
- ١٩ ٣ — المسرح المصري الحديث : المسرح في عهد الحملة الفرنسية . المسرح في
عهد اسماعيل . دور التمثيل . فرق التمثيل . التأليف المسرحي . أثره في شوقي
- ٢٨ الباب الثاني ١ — شوقي ومسرحه . مقومات حياة شوقي . تقليد شوقي
وتجديده . مركب شعره . مركب مسرحه
- ٤٩ ٢ — مصرع كليبوبارة : مصادر الموضوع . الشخصيات الرئيسية والثانوية .
الحوار . شوقي وهكسبير
- ٧٤ ٣ — مجنون ليلى : شوقي والأفاني . الشخصيات . الحوار . انتهاء مرحلة الاقتباس
- ٨٩ ٤ — قميز : موضوعها . شخصياتها . حوارها . عيوبها ومحاسنها . ابتداء
مرحلة الاستقلال
- ١٠١ ٥ — علي بك الكبير : مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار . تقديم
فن شوقي المسرحي وأسماءه
- ١١٣ ٦ — عنتره ومجنون ليلى . الموضوع . الشخصيات . الحوار
- ١٢٣ ٧ — أميرة الأندلس : تجربة ثرية . مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار
نهاية المسرح التاريخي
- ١٣٠ ٨ — الست هدى : شوقي والحياة المعاصرة . الموضوع . الشخصيات . الحوار
- ١٣٧ ٩ — المسرح بعد شوقي . التيار البنري والتيار الفئاني . أثر شوقي في مسرحيات
عزيز أباظة . قيس ولبنى — المباشرة والمسرح والخيالة . المسرح والحياة . عامة

